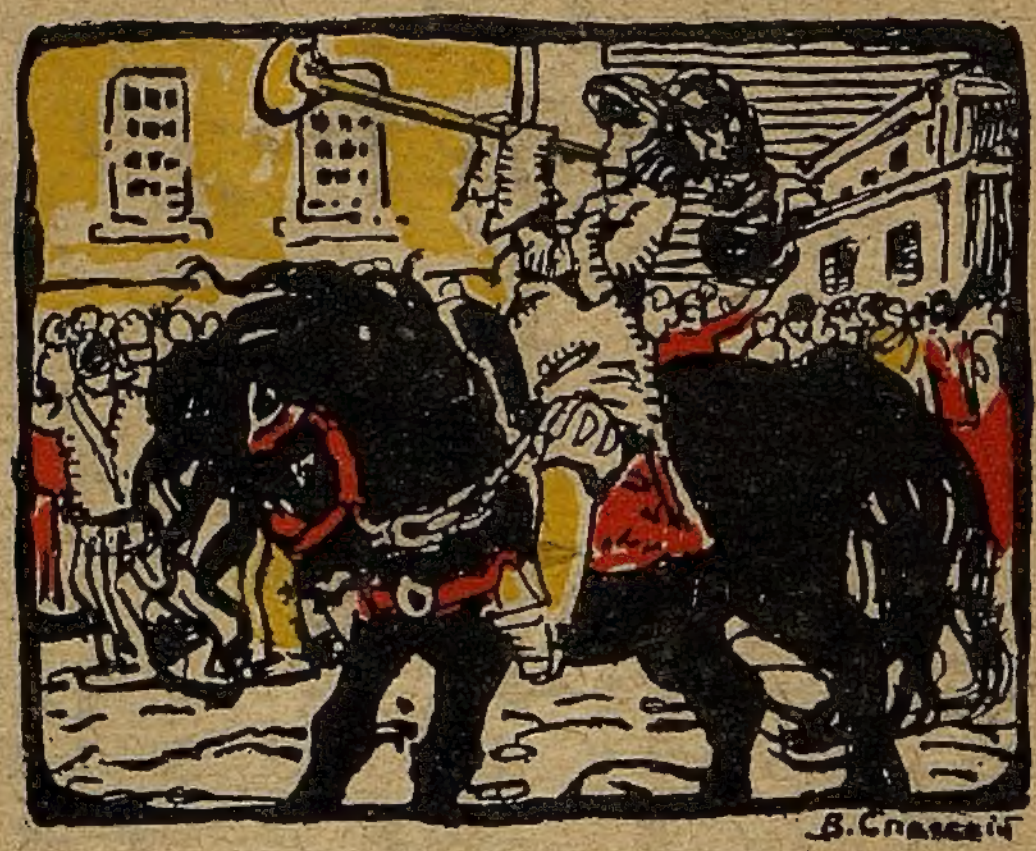
753341
М ДР
К-361

В. КЕРЖЕНЦЕВ



ТВОРЧЕСКИЙ ТЕАТР

ПУТИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕРОССИЙСКОГО ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОВЕТОВ Р., С., К. и К. ДЕПУТАТОВ. МОСКВА. – 1919 г.

Пр. 2010

792
К 36.
374
К36

Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика.

„Пролетарии всех стран, соединяйтесь!“

В. КЕРЖЕНЦЕВ.

ТВОРЧЕСКИЙ ТЕАТР.

ПУТИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА.

ТРЕТЬЕ ИЗДАНИЕ.

Инв. 1936 г. №
144
10
55к.
Инв. 8789
ХРАНИЛИЩЕ
ОБЛ. БИБЛИОТЕКИ
г. СВЕРДЛОВСК

ИЗДАТЕЛЬСТВО
Всероссийского Центрального Исполнительного
Комитета Советов Р., С., К. и К. Депутатов.
МОСКВА.—1919.

92 С 2

7
К 361

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
У.Р.А.Л.Г.У.
Госуниверситета
г. Свердловск

753341

МОСКВА.
Типография Т-ва И. Д. Сытина, Пятницкая ул., соб. д.
1919.

Из предисловия ко 2-му изд.

Первое издание этой книги, по условиям момента почти не вышедшее за пределы Петрограда и Москвы, было распродано в несколько недель.

В настоящем издании сделаны многие существенные дополнения, главным образом, в главах, посвященных проблемам грядущаго театра. Кроме того, добавлено несколько вновь написанных глав: «О народных празднествах», «Искусство на улице», «Репертуар».

Живой отклик, который встретила моя книга среди всех интересующихся пролетарским театром и в театральных кругах, заставляет меня думать, что и второе изданіе «Творческого театра» найдет не только своих читателей, но и лиц, которые попробуют на опыте испытать излагаемые мной теории. Новый театр будет создан, конечно, не путем книг и дискуссий, а только в горниле самой театральной работы.

К третьему изданию.

Настоящее издание печатается без существенных перемен со 2-го изд. Добавлена глава «Театр и школа», в главе V более подробно разобран вопрос о любительстве и профессионализме, в других главах сделаны некоторые мелкие дополнения.

ГЛАВА I.

Театр сегодняшнего дня.

Мысленно перебираю театральные столицы современности и останавливаюсь на Нью-Йорке, на этом остро-безумном городе, где белые линии высящихся утесов-небоскребов пересекаются вечно движущимися черными полосами улиц, где вся жизнь—в напряженном, прямолинейном движении, в стальной клетке под углом пересекающихся плоскостей и линий.

Нью-Йорк—самый театральный город сейчас. Нигде нет такой алчбы к зрелищам, к показываемому и такого бесчисленного множества и многоразличия театров и театриков, кинематографов и клубных сцен, оперных помещений и концертных зал. Только в Америке платят такие бешеные оклады знаменитостям и любимцам публики. Здесь гонорар героя кинемо 25-летнего Чарли Чаплина достигает миллиона долларов в год, а клоун «То-То» или шотландский бард получают за выход по несколько тысяч долларов.

Сюда переселились сейчас все концертные маэстро. Сюда стремятся все знаменитости европейской оперы, драмы, балета—не для художественного признания, конечно, а для шумного успеха и выгодного турнэ. Именно здесь создалась своего рода театральная биржа, в которой лестно зарегистрироваться всем деятелям мирового театра. Как золото и биржевые бумаги всего мира стекаются в подвалы National City Bank, так собираются в Нью-Йорк все алмазы театра и все дутые, но высоко котируемые театральные величины.

Здесь театральные синдикаты владеют десятками театров и трупп и по своей воле направляют театральную жизнь Нью-Йорка и всей страны. Тут вне синдиката театральных предпринимателей нет ходу артисту, и турнэ даже самого знаменитого певца или музыканта может быть организовано лишь специалистом-антрепренером. Театральное дело давно уже приняло все типичные особенности обычного коммерческого предприятия, с ничего несмыслящими акционерами и директорами правления, спекуляциями на театральные акции и т. д. Шумный успех, т.-е. хороший доход—

вот единственная цель американских театральных предприятий.

Америка не только потребляет театральное искусство как прожорливый Гаргантюа, она уже начала экспортировать его с большим успехом. Ведь вспомните, что «кинемо» имеет американский штамп, а «мьюзик-холлы» созданы Америкой. Она начинает оказывать свое гигантское влияние на театр мира.

Если вы спросите любого жителя Нью-Йорка, с чего вам начать знакомство с театральной жизнью города, он вам ответит:

— Пойдите в «Гипподром».

И я согласен с этим. Если вы действительно хотите сразу получить представление о художественном уровне американского театра, вкусах публики, блеске техники—пойдите в «Гипподром».

Если вы думаете соприкоснуться с самым типичным, что дает сейчас театральное искусство мира—пойдите в «Гипподром».

«Гипподром» находится в двух шагах от «Таймс-сквера» — центра нью-йорской театральной жизни. Вечером, особенно по окончании спектаклей, после 11 часов, здесь бушует «неисчерпаемый поток» людей и автомобилей. Эта черная, расползающаяся во все стороны, гидра шумливо шевелит своими многоколенчатыми суставами среди высоких, темных зданий, на которых сверкают бойкие, многоцветные лампочки движущихся реклам. Летит птица из электрических огней, бьет фонтаном шампанское из бутылки, пляшет джигу шотландец, рекламируя виски, бегут струи водопада, стреляет красным ядром пушка, бешено крутится зеленая белка в колесе.

Это какой-то апофеоз показного, внешнего зрелища, вакханалия театра.

Внешность «Гипподрома» не остановит внимания—красноватое здание, занимающее целый квартал, не имеет никакой архитектуры, ничего, кроме гигантских афиш, что бы отличало его от соседних безцветных зданий. Войдя внутр, вы теряетесь. Зрительный зал, вмещающий до 5 тыс. человек, состоит из громадных балконов, с бесконечными, изгибающимися полукругом, линиями кресел. Число рядов кажется бесконечным. Своеобразная архитектура здания делает театр похожим скорее на цирк, чем на театральный зал. Сцена превосходит все европейские масштабы. Она, по крайней мере, в два раза шире сцены Мариинской оперы и даже театра «Шателе» (Париж). Авансцена вдается в зал большим полукругом и вдоль рампы, внизу идет щель, откуда поднимается своеобразный полукруглый занавес. Один из кунштюков театра заключается в том, что этот железный занавес, внезапно выдвигающийся из-под земли, возносит вверх и часть танцовщиц или хористок.

Программа «Гипподрома» состоит из 15—20 номеров. Труппа, включая оркестр и технический персонал, достигает 2—3 тысяч человек. Массовые сцены занимают на сцене одновременно

400—500 чел. Все в этом театре такого же широкого масштаба. Постановки оцениваются сотнями тысяч доллар. Одна и та же программа, разыгрывается дважды в день в течение круглаго сезона, да с ней еще делаются турнэ по провинции. Некоторые спектакли отводятся для провинциалов, специально приезжающих в Нью-Йорк в особых поездах.

Ровно в назначенный час тухнет в зале театра электричество, и наступает полная тьма: только с боков сцены горят красные цифры, обозначающие, какой номер программы будет исполняться, да в оркестре сверкает огонь электрической лампочки, прикрепленной к палочке дирежера.

Прославленная по всему миру программа «Гипподрома», вызывающая зависть и подражание сотен театров Европы и Америки, состоит из одного-двух больших номеров, продолжающихся по часу, и из десятка полутора коротких. Что же стоит в центре программы? Танцует Павлова с балетной труппой. Декорации и костюмы Бакста. Балет обкромсан до часовой нормы и является какой-то непонятной дребеденью, где зияющие купюры превосходят музыкальный материал, оставленный нетронутым. Анна Келлерман — знаменитая женщина-пловец — показывает со своей труппой «подводное царство». Для этого сцена превращена в колоссальный аквариум, а одетые в зеленое трико женщины изображают резвящихся нимф. В другой раз сцена превращается в каток в швейцарских горах, и несколько десятков артистов целый час катаются по нему на коньках, санках и лыжах и показывают свое конькобежное мастерство.

В таком же роде и остальная программа: рояль с пианистом, освещаемая меняющим цвет лучем прожектора, носится по воздуху, а балерина танцует на крышке рояля; группа японских акробатов строит лестницу живых тел; певец поет шотландские баллады; показывается группа ученых собак; на десять минут внимание привлекает одноактная драматическая пьеска, а потом танцы, клоуны, акробаты, хоры, кунштюки электрического освещения и сценической техники, певцы, подражающие птицам, клоуны, изображающие кукол, карлики, лирическое сопрано с романсами, эквилибристы, танец мечей и т. д. без конца.

Театр с такой нелепой мешаниной из драмы, цирка, оперы, улицы, исключительно типичен для Соед. Штатов и Нью-Йорка особенно. «Смесь»—здесь закон вещей. Смешались разные расы и национальности, пестры вкусы и симпатии. Причудливо прослоены все социальные группы. Типичный магазин—это «Department Stores», где можно купить все—от окорока до автомобиля. Характернейшая лавка — это «Drug Stores» (аптекарский магазин), где продают мороженое и скипидар, шоколад и калоши, где объедаются пирожными и покупают слабительное.

Да и сладости здесь сложные и комбинированные: мороженое разных сортов и цветов, обязательно с содовой водой, да посыпано толченым орехом, украшено ягодой, залито сиропом. А любимый американский напиток—это «коктэйль» (cocktail)—петуший хвост), бесчисленные виды разных спиртных смесей — немножко виски (различных фирм), немножко вина, какого-нибудь ликера, рома, еще чего-нибудь алкогольного, еще немного для придания цвета.

В этом царстве смесей — «мьюзик-холл» описанного типа естественно явился королем театра. Но завоевав Америку, этот жанр триумфально покорил и все европейские сцены, конечно, впитав в себя местные, национальные особенности. Он несколько томителен своей чинностью в Англии, скабрезен в Париже, угловато-пошл в Берлине, наивно-сентиментален в Италии. Но всюду «мьюзик-холлы», «варьете», театры смешанной программы стали самыми доходными, популярными, типичными. Сарра Бернар, Макс Рейнхардт, Павлова, всякие другие знаменитости, приезжая в Англию и Америку, выступают со своими номерами именно в «мьюзик-холлах» в промежутках между учеными собачками и японскими клоунами. А разве в Париже—этом центре искусства—не царят «мьюзик-холлы» и театры «обозрения», куда всасываются за редкими исключениями, все важнейшие театральные силы?

Бесчисленные кабаре и маленькие театрики Парижа, Вены, Мюнхена, когда-то славившиеся своей артистичностью и вкусом, теперь превратились в жалкое подражание тому же всемогущему «мьюзик-холлу».

Мьюзик-холлы создают славу артистам. Из мьюзик-холлов расходятся по свету все популярные мотивы и песенки (напр., знаменитая песня английских солдат—«It's a long way to Tipperary»).

Таково достижение современного театра, таковы краски махрового цветка теперешней театральной культуры.

«Но вы забываете драматический театр,—слышу я возражение.—В нем—источник истинного искусства».

Да, драма—вершина театра. Но ведь в театре драматическом первое — репертуар. А где же наши прославленные европейские драматурги? Кто творит драматургию нашего времени? Кто вознесен и восславлен театром?

Лет пятнадцать тому назад самым популярным драматургом Европы был, конечно, Сарду. Теперь из Франции пошла слава таких же «мастеров» драмы—Батайля, Бернштейна, Кайавэ и проч. Какой французский или европейский драматург может соперничать с этими ремесленниками театра по своей популярности во

всех городах Европы? Перед лицом такого узаконенного первенства посредственностей бессилен истинный талант. Вся драматургия современного французского театра, ловко скроенная и сшитая, тщательно обходит все острые вопросы современных социальных отношений, и если у драматургов, в роде Эрвье или Мирбо, раздаются ноты протеста, то и они не выходят обычно за пределы элементарного честного демократизма.

Печать и буржуазное общественное мнение Франции кладут свое ненарушимое veto на всякую смелую драму, бросающую вызов создавшимся социальным отношениям. Область личной жизни — остается излюбленной и исключительной темой драматургов Франции.

Англия с еще большей энергией изгоняла со сцены ноты протеста и лозунги борьбы во имя новых социальных идеалов. На помощь прессе здесь приходит театральная цензура, которая с грубой беспощадностью воспрещает к постановке все свежее, оригинальное, зовущее к борьбе. Под запрет попали «Ткачи» и «Ганнеле» Гауптмана, революционные пьесы Голсуорти, Ибсена («Привидения»!), пьесы Эрвье, Шоу («Профессия г-жи Уоррен» и др. пьесы), Уайльда («Саломея»), Грэнвиля Баркера и т. д.

Традиционная задача английских драматургов — изображать прелести семейного очага и все трагедии жизни обязательно заканчивать счастливым финалом, примиряющим слушателя с жизнью, притупляющим чувство недовольства и протеста. Неудивительно, что посредственный Пинеро считается светилом английской драмы. Как понимает Пинеро свою задачу, видно хотя бы из недавнего факта: трагический финал своей последней пьесы он переделал (уже после нескольких спектаклей) на благополучный, ссылаясь на то, что во время войны, несущей столько горя, драматург должен вносить умиротворение в душу слушателей.

Пьесы Шоу ставятся редко и до сих пор считаются чем-то неподходящим для истинно-художественного вкуса. Они начали ставиться в Англии только после того, как они попали на европейскую сцену.

Тон английской драме продолжают задавать драматурги и кроители «исторических» пьес в роде Пинеро, Сарду и т. д. Даже Шекспира полузабыли—нет ничего труднее, как увидать в Лондоне «Гамлета» или «Лира».

В Америке славится пьесо-кроитель, создавший «Поташа и Перльмуттера», и ему подобные драматурги.

По России кочуют пьесы тех же заграничных ремесленников плюс произведения Рышковых, Острожских и т. п. Возьмите любой номер «Театра и Искусства» или «Рампы», прочтите репертуар какой-нибудь труппы в столице или провинции—вы убедитесь, что ¾ пьес — это жалкий хлам, который стыдно играть и мучительно смотреть.

Обычная постановка драматических пьес в театрах всего мира уже выработала свой прочный шаблон. Всюду театр является коммерческим предприятием буржуазии. И если его репертуар должен проповедывать строго выдержанные идеалы господствующих классов, то обстановка, в какой этот репертуар преподносится, обязан удовлетворять основному требованию всякого предприятия: «окупаться».

Прочтите, с какой иронией описывает Гордон Крэг впечатление, которое производит на английских антрепренеров сообщение о многолетнем дефиците Художественного театра [1]).

Постановка должна быть «выгодна»—вот основная максима европейского театра. Это, конечно, не значит—дешева. Напротив, доровизна постановки пьес в лондонских «His Majesty» или «Drury Lane» парижском «Одеоне», нью-йоркских театрах Шуберта, является одним из элементов рекламы. Затратить сто-двести тысяч рублей на одну постановку—вещь обычная, тем более, что, согласно установившемуся порядку, пьеса идет весь сезон, т.-е. раз 400, да еще совершает тур по провинции.

Именно ради импонирующего «богатства» постановки руководящие драматические театры Европы так любят исторические пьесы и те сложные и нелепые пантомины, которыми услаждаются лондонцы на рождественских каникулах.

Нечего говорить, что в художественном отношении типичные постановки европейского театра вызывают лишь чувство уныния. На сцене сооружается настоящий дом, дерево снабжено вырезанными листьями и выпуклой корой, луна производит иллюзию подлинной, корабли могут выдержать морское путешествие и т. п., но за этим ремесленным совершенством нет ни истинной красоты, ни понимания духа исполняемого произведения.

Актер в рамках ходовой пьесы и безвкусной обстановки становится служебным элементом беспрекословно и слепо выполняющим волю руководителей дела. Отражая в себе весь строй европейского театра, актер современной сцены блещет техникой, но не увлекает, он искусный ремесленник и добросовестный работник, но он вынужден свести до минимума свое творческое вдохновение и свою индивидуальность. Так как, по условиям капиталистического рынка, товар выгодно сбывать лишь при массовом спросе и пьесу есть расчет ставить только, если она «пройдет» сотни раз, то актер естественно превращается в простую оживленную машину. Что может остаться от актерского творчества, если актеру после пятидесяти репетиций приходится играть одну и ту же роль круглый год, и притом два—три раза в неделю дважды в день? Именно таково положение всех актеров главнейших дра-

---

1) Гордон Крэг. Искусство театра. 130—131.

матических сцен. Капиталистический театр требует себе, прежде всего, испытанного и выносливого ремесленника сцены.

Неудивительно, что при высоком среднем уровне европейского драматического актера все реже попадаются истинно великие актеры. Все выдающиеся актеры современной Европы и Америки относятся к той плеяде, которая выработалась в эпоху, когда капитализм еще не закабалил сцены до такой степени. Все они уже доживают свои годы или сошли со сцены. А на смену этим Дузе, Бернар, Сальвини, Ирвингу, Коклэну — не приходит никто [1]). Театр буржуазии сламывает своими жерновами всякое творчество.

И разве приходится удивляться поэтому, что такие видные деятели современного театра, как Крэг и Мейерхольд, начинают воспевать актера-марионетку и механическую деревянную куклу предпочитать живому человеку.

И, вторя им, Ф. Сологуб пишет:

«А почему же, однако, и не быть актеру, как марионетка? Для человека это необходимо» (?!), тем более, что согласно Ф. Солугубу «не должно быть на сцене игры. Только ровная передача слово за словом. Спокойное воспроизведение положений, картина за картиной. Актер должен быть холоден и спокоен» [2]).

Если сейчас механический театр-кинематограф так успешно конкурирует с драматическими театрами, то именно потому, что последний превратился в бездушный механизм, который дает чисто внешние впечатление. Зачем же итти в драматический театр глядеть на живых людей в неживой обстановке, если можно насладиться усовершенствованным машинным театром, преподносящим комедию и драму в сложной постановке, в быстром темпе, в пестром разнообразии?

Театр драматический, столкнувшись с театром механическим, не выиграл, а проиграл. Драма дала кинематографу свои лучшие силы (напр., в Америке), для кинематографа стали играть виднейшие артисты мира и самые выдающиеся труппы. Даже сам метод драматических постановок и техники современных драматургов выдает влияние кинематографа.

Одна из сцен пантомины «Венецианская ночь» Гофмансталя в постановке Макса Рейнхардта была преподнесена зрителям в чисто-кинематографическом виде. Сцена изображала погоню приведений за героем пьесы. Преследуемый перебегал из комнаты в комнату, а тем временем сцена быстро вращалась. Погоня выбегала из дома—и мы видели венецианскую улицу. Преследуемый бежит на мост, сбегает с него, бросается в другой дом, и повернувшаяся

---

[1]) Я оставляю въ стороне русский театр развивающийся в совершенно иных условиях и не знающий ига капитала в такой мере.

[2]) Сборник «Театр». Стр. 188, 191.

сцена показывает нам и этот дом и т. д. Так, два движения—бегущих людей и передвигающейся цепи декораций на круглой сцене—создавали исключительный темп погони и давали чисто кинематографическую иллюзию.

Да и другие постановки Рейнхардта (напр., «Чудо») с их людскими массами, фиолетовыми лучами прожекторов, общим темпом, со всеми их чисто внешними задачами находились под непосредственным влиянием кинематографа и, частью, цирка.

Падение драматического театра может быт постановлено рядом с исключительным кризисом современной оперы. Опера всегда была особенно покровительствуемым и субсидируемым видом театрального искусства. Всякий, кому приходилось видеть постановки прославленных оперных театров Европы, неизбежно испытывал горестное разочарование. Рутина самого оперного стиля только подчеркивается рутинностью декораций и исполнения. Декорации угнетают своей бездарностью, постановка — нелепой трафаретностью. Общий строй оперных театров свелся к гастролированию знаменитостей—все остальные актеры, хор, вся постановка явились лишь необходимым, но не существенным добавлением, о характере которого никто не заботился.

Оперные абонементы стали свидетельством принадлежности к привилегированным слоям общества. Оперные спектакли—местом для сборища денежной аристократии. Опера явилась достоянием, главным образом, привилегированных классов,—тем более понятен ее упадок.

Неудивительно, что оперное творчество заковано в шаблонах, а оперный репертуар продолжает питаться наивными (с драматической точки зрения) операми Гуно, Пуччини, Верди.

До сих пор оперы Вагнера, несомненно, полные драматического напряжения, признаются революционным материалом оперных сцен. А с точки зрения истинного драматизма, что может быть ужаснее, чем, напр., 2-е действие «Валькирии» с его бесконечными диалогами или безчисленное количество рассказов о предыдущих событиях, которыми полон весь цикл «Нибелунгов»? Сюжет большинства опер Вагнера абсолютно непонятен без комментариев, и это одно убивает их как драматические произведения.

Новые оперные течения—Мусоргский, Стравинский, Штраус и др.—еще не пробили бреши в оперной рутине, да к тому же они сильнее всего не в Европе и Америке, а в России, которая продолжает развиваться в своеобразных условиях.

Один из реформаторов немецкого театра Г. Фукс в своей книге о театре дает такую злую характеристику оперного дела в Европе.

«Наглая буржуазия, опираясь на все растущую силу фабричной цивилизации, решила фальшивым хламом своих балаганов

перещеголять подлинную роскошь пышных придворных празднеств или даже, на позор себе, соперничать с неистощимым богатством и красотой природы.

«Большая Опера превратила театр в зрелище постыднейшей псевдокультуры, когда-либо виданной в Европе. К оглушающему шуму ее колоссального оркестра, к фокуснической колоратуре ее примадонн, к ватой подбитому трико ее громозвучных виртуозов, ко всей этой дух захватывающей сенсационной драматике ее постановок как нельзя более подходит и этот головокружительный блеск ее инсценировок, и эти ложи зрительного зала, с выступающими из них фигурами надутых чванством выскочек, и этот напыщенный театральный фасад с его позорными буфетно-раковинными-завитушками в духе ренессанса» [1]).

Неудивительно, что опера, несмотря на свое повсеместное распространение, в сущности так чужда большинству зрителей и существует, главным образом, на поддержку дворов и муниципалитетов.

В Лондоне вообще не существует постоянной оперы, и специальное новое здание оперного театра сдается под кинематограф или «обозрения». Только месяца два в году в Лондоне гастролируют оперные труппы—итальянцев, немцев, русских.

В Нью-Йорке — опера тоже давно уже превратилась в место гастролей иноземных трупп и знаменитостей. Общеевропейская система оперных гастролей в конец подорвала развитие местных оперных организаций.

Говорить об упадке оперы можно лишь в связи с расцветом и успехами оперетки. Именно таково многозначительное развитие оперного искусства в эпоху капитализма: опера (хотя бы и комическая) выродилась в оперетку. Начало механическое, внешнее, ремесленное победило истинное творчество.

Развитие театра за последние десятилетие совершалось под знаком узкого коммерсиализма. Театр превратился в один из видов промышленности. Театральным делом стали руководить акционерные компании, антрепренеры-капиталисты, импрессарио-предприниматели.

Это коммерческое начало в корень развратило театр, а разложение буржуазного строя охватило сцену запахом своего гниения.

Свободное творчество было признано несовместимым со сценой. Репертуар был подогнан к уровню среднего филистера буржуазного мира. Художественность постановки была поставлена

[1]) Георг Фукс. Революция театра. 51—52 стр.

в зависимость от ее доходности. Деспотическая власть директора, а через него режиссера была провозглашена верховной истиной театра. Актер был сведен до положения послушной марионетки и обезличен.

Задача театра была определена, как забава и развлечение. Отсюда широкий успех всякого легкого жанра: оперетка вместо оперы, театр миниатюр и кабарэ вместо драмы, мьюзик-холл — как универсальный театр, господствующий над всем.

Но, главное, все развитие буржуазного театра неизменно обрекало зрителя на полнейшую пассивность. Рампа стала пропастью, отделяющей сцену, где порой звучит творчество актера, от зрительного зала, который обречен на темноту, молчание, пассивное восприятие того, что ему преподносят.

«Атмосфера зрительного зала есть лень по преимуществу, пишет один из современных художественных критиков. Этот зритель иногда волнуется, иногда восторгается, но умственно он непобедимо пассивен. Ему представляют, его забавляют, он одобряет и уходит довольный собой и театром. Сарсэ — умный и авторитетный критик, опредявший театральные воззрения в течение четверти века,—характерный зритель этого типа: «он поощряет посредственные вкусы толпы и поддерживает ее в блаженной иллюзии, что театр не может дать ничего другого, кроме удовольствий водевиля или мелодрамы» [1]).

Вместо того, чтобы явиться местом для творческих переживаний и воплощений, театр стал для зрителя областью, где он приглашался «отдыхать», бездействовать, только слушать.

Эта бездейственность зрительного зала неизбежно тяготила даже буржуазного зрителя (я сказал бы—созерцателя). Успех гастролеров и знаменитостей объясняется не только эстетическим наслаждением, получаемым от их исполнения, но и наслаждением коллективной возбужденностью и элементарной активностью, находившей себе выражение в бурных овациях.

Тупик, в который зашел буржуазный театр во всех странах, поставил на очередь вопрос о «кризисе театра». Полемика на эту тему вызвала сотни статей и книг, но большинство авторов не понимало, что кризис театра является лишь отражением общего кризиса капиталистического строя. Вместо средств для радикального исцеления, писатели о театре изобретали хитрые методы новых постановок, технических усовершенствований, изощренной стилизации.

Более решительные заявили даже, что над театром вообще следует поставить крест, так как он уже изжил самого себя. Так, Айхенвальд в наделавшей много шуму лекции сказал: «театр в принципе все более и более идет на убыль, приближается к сво-

---

[1]) Статья А. Горнфельда в сборнике «Театр». 85 стр.

ему идейному концу». «Современному писателю, избраннику высшей культуры, сцена, «позорище», становится все больше и больше ненужной», «театр—ложный и незаконный вид искусства» [1]).

Мотивируя свой смертный приговор, Айхенвальд говорит «театр не знатен». Он—«отрада плебса, игрушка детей». И этим доводом отмечает, что классовое общество и его аристократия («избранники высшей культуры») безнадежно оторванные от истинного театрального творчества, что жизнь театра связана с «плебсом», с коллективной работой демократии.

Олицетворяя идеологию капитализма, Айхенвальд вполне логически заключает: «утончение игры, аристократизация рампы вернет к вечной аристократке — книге». Да, творческий театр опирается лишь на коллективное начало. Индивидуализм, отрицающий коллективность, возвращается от театра к кабинету, от сцены к книге.

Характеризуя современный театр, Айхенвальд говорит дальше: «театр задает раскошный пир глазам, он все для нас приготовил, нам остается только смотреть (и слушать); мы предупредительно освобождены от необходимости прилагать какие бы то ни было усилия и напряжения».

Ю. Айхенвальд не видит, как можно уничтожить эту бездейственность зрителя. Он предлагает самое коренное средство: ignis sanat! —вылечить театр уничтожением его.

А вот что пишет другой исследователь театра:

«Что мы видим в наличности современного театра? Во-первых, драму, открывающую картину беззастенчивого хозяйничанья слова. Во-вторых, феерию и балет, рожденные прихотью двора и относящиеся к искусству театра приблизительно так же, как романс относится к искусству поэзии. В-третьих, оперу, в которой неумолчно звенят кандалы «заколдованного действа»... Поистине трагическое зрелище, неопровержимо свидетельствующее о глубоком развале европейского театра».

«Так называемый новый театр строится на принципах театра старого, ибо якобы новое здание возводится на рыхлом гниющем фундаменте театра-иллюстратора, театра-раба, театра-скомороха, кривляющегося и паясничающего перед всесильными и зазнавшимися жрецами иных муз» [2]).

В З. Европе слышатся не менее критические отзывы о современном театре.

Вот как характеризует германский театр цитированный выше Г. Фукс:

---

[1]) «В спорах о театре». Сборник статей Айхенвальда. С. Глаголя, Вл. Немировича-Данченко и др. уч. М. 1914.

[2]) Статья Бонч-Томашевскаго в сборнике «В спорах о театре». 159—160 стр.

«Грубая плутократия, стоящая во главе литературного и театрального мира официальной Германии, душит все сильное и способное, все талантливое и оригинальное, что ни выходит из недр народа. Наши знаменитые теперешние драматурги—сплошь богатые люди, которые, благодаря своему финансовому и общественному положению, держат в своих руках театральных директоров, акционеров, издателей, агентов и прессу — молчаливо, без всякого подкупа! Талантливому человеку из народа совершенно немыслимо выдвинуться в Германии. Все, что господствует у нас в литературе и театре, относится с враждой ко всякого рода преобразованиям, к повышению общего театрального уровня» [2]).

Свою оценку буржуазного театра, находящагося «под державным жезлом литературных партий и под опекой разных аферистов», Фукс заканчивает пессимистической фразой: «в этом театре никакая художественная эволюция совершиться не может».

Гордон Крэг выразил свой приговор театру в не менее решительной форме: «Восток еще может похвастаться театром, но западный театр находится при последнем издыхании».

Яркое сознание, что современный театр гибнет в тенетах капитала, побудило наиболее живые элементы сцены приступить к исканиям новых начал для театрального возрождения. Последние 15—20 лет полны всевозможных попыток вернуть театру отлетевшее от него творческое начало.

Как шли и к чему привели эти попытки?

---

1) Г. Фукс. Революция театра. Предисловие къ русскому изданію

ГЛАВА II.

Реформаторы театра.

В течение последних десятилетий упадок буржуазного театра был в такой степени очевиден, что все более или менее чуткие театральные деятели сознали необходимость коренных реформ в этой области.

В столицах мира и в провинциальных городах стали производиться опыты создания нового театра. Как ни разнообразна и ни пестра деятельность этих новаторов сцены, можно отыскать несколько общих характерных черт, объединяющих все эти реформаторские попытки.

Любопытно прежде всего, что оне исходили не от профессионалов сцены. Очевидно, буржуазный театр до такой степени омертвил своих деятелей, что они потеряли возможность решиться на какое-либо смелое творческое начинание. Все наиболее интересные новшества были введены любителями при деятельном участии таких же не профессионалов из мира литераторов и художников.

Антуан создал свою группу из любителей. Художественный театр вырос частью из любительской труппы. Новый художественный репертуар попадает на английскую сцену только благодаря обществу любителей литературы и искусства— „St ge Society". Театр исканий в Америке создан несколько лет назад группой любителей при участии художников и писателей („Washington Squ re Pl yers" —«Комедианты Вашингтонского сквера»). Другие очаги нового театра в Америке—«соседские театры»—тоже созданы любителями.

В других случаях новые идеи о театре рождались в атмосфере, тоже чуждой духа предпринимательства, вне торных дорог театральной жизни. «Мейнингенцы», внесшие в театральную рутину идеи натурализма и художественной правды, получили возможность работать, благодаря меценатству одного из мелких немецких герцогов, не задававшагося никакими коммерческими целями. Русский балет, в дягилевских постановках, который в последние

годы совершенно преобразовал искусство танца в Зап. Европе, развился в атмосфере государственного субсидирования.

Таким образом, реформа буржуазного театра исходила не из него самого, а или из интеллигентских слоев, чуждых коммерческих целей, или из театральных групп, развившихся под эгидой феодально-абсолютистских отношений.

С точки зрения финансовых и коммерческих заправил капиталистического театра, все эти новшества не заслуживали внимания, как явно убыточные. Они аппелировали не к притязательному, грубому вкусу среднего буржуа, а к более высоким потребностям верхов интеллигенции и поэтому, естественно, не могли рассчитывать на скорый успех. Капитал, затраченный на эксперименты, не мог скоро обернуться.

Не имея поэтому ни финансовой поддержки, ни достаточно обширной и чуткой аудитории, новаторы театра долгие годы бились в нужде и сплошь да рядом обрывали свою работу под давлением материального краха.

Художественный театр был много раз накануне краха, и только старо-русское, «барское» меценатство, столь непонятное для западно-европейского капиталиста, спасало его от гибели.

Все попытки создать в Лондоне театр, преследующий чисто художественные задачи, оказались неудачными. Талантливый Грэнвиль Баркер, после нескольких лет борьбы за новый театр, был вынужден оставить всякую мысль о возможности победить буржуазный, коммерческий театр и даже вообще отказаться от своих театральных опытов. Гордон Крег после нескольких лет скитаний по Англии, оставил свою родину, осмеянный и непризнанный, и только на чужбине смог приложить свои силы.

Попытки создания художественного театра в Париже в финансовом отношении оказывались обычно совершенно безнадежными („Théâtre des Arts“, „Vieux Colombier“) и др.

«Комедианты Вашингтонского сквера» в Нью-Йорке играли три года на окраине, в театре на 200 человек и только после этого смогли снять крошечный театрик в центре города.

И если некоторые из этих новаторских попыток увенчались и материальным успехом, то это обычно сопровождалось известным упадком самого новаго театра и уступками буржуазным законодателям художественного вкуса.

Такой печатью упадка отмечены, напр., недавние постановки Макса Рейнхардта. Безвкусная пестрота освещения (разноцветными лучами прожекторов), напряженная и преувеличенная подвижность толпы, усиленное введение элемента клоунады, подчеркнутость трагических сцен, — весь этот кинематографический антураж явно рассчитывал на «цирковую» публику, не удовлетворяющуюся художественным и требующую нарочитой преувеличенности во всяком зрелище.

Все многоразличие театральных реформ последнего времени может быть сведено к двум основным типам: одни пытались обновить репертуар театра, т. е. приблизить его к литературе, другие главное внимание обращали на преобразование в технике игры, на художественность постановки и т. д.

Обновление репертуара сводилось, главным образом, к постановке на сцене пьес тех представителей литературы периода буржуазного упадка, которые с особенной остротой поставили вопросы о личной трагедии отдельного индивидуума. Произведения Метерлинка, Пшибышевского, Гофмансталя, Ведекинда, даже Гауптмана, по большей части, замыкались в кругу проблем личной жизни и оставляли в стороне всякие общие социальные проблемы.

Темы о тщете мира, о злом роке, искажающем стремления людей, о мистическом преклонении перед неведомой высшей волей, об иррациональности человеческих переживаний стали обычным материалом пьес «нового театра».

Но на ряду с этим мистическим, религиозным, эксцентрическим репертуаром, реформаторы театра внесли на сцену пьесы, протестующие против гнета буржуазного общества и критикующие отдельные стороны капиталистического мира, его традиционные понятия и укоренившиеся воззрения. Театр дал место пьесам Ибсена, Шоу, Стриндберга, Мирбо. Однако, в этом случае он критиковал сложившиеся отношения не во имя революционного свержения их и создания нового идеала, а с точки зрения интересов отдельного индивидуума. Не гнет над классом его волновал,—его возмущало иго на шее отдельной особи человеческого общежития.

Значительное внимание реформаторы театра уделили театральной старине—классикам прошлого. Постановки греческих трагедий, пьес Шекспира, Мольера, Гете, реставрация «старинных спектаклей» средневековья,—вот материал, над которым охотно работали «новые» театры. В этом повороте к классикам сказывалась не только тоска по истинно-художественному театру, но и известное стремление отрешиться от действительности, вполне понятное у поклонников мистицизма и символизма на сцене.

Все перечисленные виды пьес, пропагандировавшиеся театральными новаторами, составляют довольно пестрое целое, но любопытно, что новые театры сплошь да рядом сочетали эту пестроту под одной и той же театральной крышей. Этот художественный эклектизм сближает большинство новых театров с обычными коммерчеескими театральными предприятиями.

Этот эклектизм объяснялся тем, что для большинства театров на первом плане стоял вопрос не о том, **что** именно играть, а о том, **как** играть, в каких декорациях и планах поставить, какие технические методы применить.

Только этим можно объяснить, что Художественыний театр, напр., ставил и Юшкевича и Ибсена, Андреева и Чирикова, Шекспира и Гауптманг, Мольера и Метерлинка. Та же самая пестрота у Рейнхардта, у Баркера, у Антуана.

Знаменитый мюнхенский театр свою «революцию театра» [1]) выразил, главным образом, в архитектурных и декоративных новшествах. Преобразование театрального действа превратилось просто в архитектурную перестройку.

До какой степени техническая сторона театра поглощает внимание всех новаторов, видно также из признания, которое делает Мейерхольд, резюмируя всю свою театральную деятельность: «со времени постановки этих трех пьес («Балаганчика», «Шарфа Коломбины» и «Дон-Жуана») основной заботой моей становится решение театральных вопросов, связанных с проблемой **просцениума.** Несмотря на то, что ни в одной из предлагаемых здесь статей (речь идет о книге «О театре») тема о просцениуме не освещена всесторонне, читатель легко заметит, что к вопросу о просцениуме стянуты в этой книге все нити различных тем» [1]).

Метод сценических постановок был, конечно, значительно обогащен и преобразован реформаторами. Одни из них довели до художественного совершенства реалистическую точность сценической передачи, другие стремились к условному опрощению декораций и постановки. Почти впервые к декоративной работе были привлечены выдающияся художественные силы. Театр сплотил вокруг себя не только истинных представителей литературы и критики, но и деятелей искусств—музыкантов, художников, архитекторов и т. д.

Вместо казенной рутины коммерческих театров на сцене действительно разгорелся творческий пламень подлинного искусства. Только в этом неведомом большинству буржуазных театров напряженном творчестве могли создаться некоторые постановки Рейнхардта, Мейнингенцев, Крэга, Дягилевского балета, Художественного театра, Студии, спектаклей Старинного театра в Петрограде и т. д.

Какой коммерческий театр мог бы разсказать о себе потрясающий эпизод творческого напряжения, связанный, напр., с постановкой Художественным театром «Чайки» и описанной Станиславским?

«Над «Чайкой» работали много, в громадной тревоге. Настал день спектакля. Как мы играли, что говорили, никто из нас не помнит, потому что мы едва стояли на ногах, каждый из нас только мучительно сознавал, что нужно иметь успех, так как от этого зависит, может-быть, самая жизнь любимого поэта. Опу-

---

[1]) Таково название книги вдохновителя этого театра Г. Фукса, уже цитированной выше.

[2]) В. Мейерхольд. «О театре». Предисловіе.

стили занавес при гробовом молчании. Мы все похолодели. С Книппер сделалось дурно. Роксанова разразилась слезами. Как продолжительно было молчание публики, можно судить по тому, что мы уже ушли в уборные. И вдруг зала закипела в восторгах. Грянул гром рукоплесканий... Публика повскакала с мест, апплодировала, шумела, мы были растерянные, невменяемые. Мы стояли на вытяжку, никому в голову не пришло поклониться публике. После первого акта нас вызвали 12 раз...».

«Стало как на Пасхе, добавляет Немирович-Данченко, все целовались. Только кто-то разрыдался. Все, что было как-нибудь близко к театру: рабочие, портнихи, ученики, статисты,—все высыпали на сцену. Все обнимались. Пришлось затянуть антракт. У всех от слез сошел грим, пришлось перегримировываться» [1]).

И если новый театр был осенен творческим вдохновением, то все же театральные искания и преобразования, несмотря на всю свою видимую революционность, по существу ни в чем не изменяли склада буржуазного театра. Конечно, новые постановки требовали от зрителя большого вкуса и восприимчивости, они сильнее заражали его творческим горением, но оне тем не менее сохраняли фатальное разделение между сценой и зрительной залой, между теми, кто творит и действует, и теми, кому остается лишь смотреть и апплодировать.

Чувствуя эту основную раздвоенность театра, некоторые новаторы (напр., Рейнхардт) начали борьбу против рампы, которая пропастью лежит между актерами и посетителями театра. Однако, уничтожить рампу они хотели чисто механическим путем—рампа ступенями смыкалась с зрительным залом, уничтожался занавес (как в античном театре) или исчезала традиционная линия электрических лампочек, и световое освещение заменялось верхним светом.

Пытаясь уничтожить грань между залом и сценой, кабарэ и мелкие театрики ввели моду на «разговоры с публикой», разыгрыванья отдельных сцен в зрительном зале, выступление на сцене всех желающих из публики и т. д.

Но, разумеется эти приемы, чисто технического характера, могли порой содействовать сценическому эффекту, но коренной болезни театра не устраняли. Театр, даже новаторский, продолжает оставаться местом творческой работы для группы немногих и попрежнему служит для большинства местом отдыха, развлечения, бездейственного созерцания. Он помогает воспитанию художественого вкуса и дает импульс эстетическим эмоциям, но и в реформированном своем виде он продолжает воспитывать зрителей в узких традициях социального угнетения и рабского

---

1) «Московский Художественный театр». Изд. журнала «Рампа и Жизнь». Т. I, стр. 24—25.

приятия буржуазн. мира и не дает им ни малейшей возможности проявить свои театральный инстинкт и сценическое творчество.

Однако, подавляющее большинство театров, добрых 90% остаются незатронутыми даже реформаторским течением и продолжают работать, как обыкновенные бездарные, безвкусные лавки, торгующие ходовым искусством.

Новаторы театра, преобразовывая сцену, абсолютно не задумывались о своих зрителях. Они продолжали обслуживать привычные буржуазные круги, не пытаясь искать себе новую аудиторию в среде народившейся пролетарской демократии. Многие театры новаторов стали даже еще более аристократичными по подбору публики, чем другие театры. Стремясь к усилению впечатления, реформаторы театра уменьшали размеры помещения и строили залы на 100-200 человек, что еще более затрудняло посещение этих театров широкими слоями. Соответственно росли и цены на места.

Теперь, чтобы попасть на наиболее интересные постановки русских и заграничных театров, приходится или платить очень дорого за билет или прибегать к протекции. Так театральное реформаторство превратилось в своеобразное искусство для немногих избранных, при этом избранных, не благодаря своему утонченному вкусу и художественному пониманию, а лишь благодаря своим материальным средствам и связям.

Для тех театральных деятелей, которые понимали всю ненормальность этого разрыва художественного театра современности с демократией, встал вопрос о приближении театра к народу, о демократизации искусства.

Характерно, что всегда и всюду эти слова понимались только в одном смысле: демократизировать искусство значило дать широким массам населения возможность за дешевую плату наслаждаться образцами современного искусства. Демократизировать театр означало за пониженную плату допускать публику в театр или устраивать спектакли в рабочих кварталах.

Таким образом, вопрос о цене стал в центре всей реформы. И только на втором плане находился вопрос об ином репертуаре, т.-е. о постановке пьес социального характера, закладывающих основы новой психологии и нового миропонимания и более близких героическим и романтическим порывам революционных низов.

Так шла, напр., работа «вольных театров» в Германии, созданных на принципах кооператива. Рабочие записывались членами театрального общества, которое арендовало театр, само выбирало репертуар и за доступную цену организовывало спектакли. Каждый член уплачивал, кроме небольшого вступитель-

ного взноса (1 марка) определенный месячный взнос. Это давало ему право посетить в определенный день одно представление в месяц. За каждое лишнее представление членам приходилось доплачивать по 25 коп. Члены театрального союза распределяются на отделы и для каждого отдела назначается специальный театральный день. Репертуар выбирается общим собранием членов, всякая постановка точно так же подвергается критической оценке на общем собрании.

Эти «вольные театры», несомненно, освежили репертуар привлечением многих пьес черезчур «опасных» с точки зрения буржуазии и ввели принцип активного выбора репертуара самой публикой.

Профессиональные союзы и Народные дома З. Европы и специальные рабочие театры (напр., театр, созданный германской с.-д-ней) шел той же дорогой: удешевления цен и освежения репертуара.

В России демократизация театра всеми мыслится только таким образом. Самый интересный пример дает Москва. Там удалось привлечь лучшие оперные и драматические труппы к постановке спектаклей в рабочих районах и специально для рабочей публики. Впервые после 15 лет деятельности Художественного театра его постановки стали доступными и для пролетариата. Прекрасная «Студия», чьи спектакли доступны лишь счастливчикам, платящим по 25 р. за билет, стала теперь гастролировать и в далеких районах Москвы. А разве не для рабочих создана, напр., «Гибель Надежды», по своему характеру требующая не залы в 150 чел., а именно большой, тесно заставленной стульями аудитории?

Конечно, эту работу артистов для широкой массы можно приветствовать. Почему в самом деле рабочему не посмотреть «Горе от ума» или «Мнимого Больного» в блестящем исполнении труппы Художественного театра? Почему не дать возможность рабочей слободе увидать «Половецкий танец» в постановке Фокина или «Бориса Годунова» с Шаляпиным? Уже пришла пора перенести центр художественной жизни на окраины.

Однако, это удешевление театра и даже известная перемена репертуара совсем не разрешает вопроса о преобразовании театра на новых началах.

Слова «искусство—народу» и «демократизация театра» проникнуты филантропическим содержанием, и все опыты этого рода в России и на Западе, проделанные не только демократами-народолюбцами, но и социалистами, не избежали ни этого филантропического характера, ни традиций буржуазного театра. Создается «народный театр», т.-е. театр для народа, тогда как надо создать «театр народа», т.-е. опирающийся на творчество самих низов.

Конечно, художественные постановки хороших пьес стали доступны рабочим, но рабочие были все же обречены на роль простых зрителей. Разумется, театр был обогащен более свежим репертуаром, но все-таки театральное творчество осталось достоянием немногих. Рампа-пропасть осталась незасыпанной.

Следует отметить, что если реформированный театр в конце-концов остался театром немногих и отнюдь не отвоевал у коммерческого буржуазного театра первенствующего места, то и театр народный, театр рабочий еще в меньшей степени смог обслуживать массы населения. Во всех странах без исключения рабочие продолжают находиться в художественной кабале у буржуазного театра самого пошлого пошиба. Эта кабала так сильна, что до сих пор английские, французские, немецкие рабочие, создавая спектакль или литературно-музыкальный вечер только своими силами, в 95 случаях из 100 выбирают ходовую буржуазную пьесу низкопробного драматурга и пошлые куплеты и романсы мьюзик-холла. Рабочие кружки России, выбирая пьесы для постановки, сплошь да рядом останавливаются на глубоко-мещанских творениях разных второстепенных драматургов.

Если попытки демократизировать искусство в общем не дали крупных результатов, то в этом повинно не только общее засилье буржуазного строя над пролетариатом, но и ложные методы созидания новаго театра. Рабочий предпочитал старый театр, потому что новый не давал ему достаточных импульсов для его творческой активности.

Вместо того, чтобы явиться ареной для проявления коллективного художественного творчества пролетариата, даже обновленный и демократический театр был просто местом для пассивного созерцания.

Новаторы театра реформировали его вместо того, чтобы революционизировать.

Только переживаемая нами переходная к социализму эпоха сможет преобразовать театр на новых началах. В современной театральной жизни уже можно найти несколько примеров, которые дают указания, каким образом можно пересоздать теперешний театр. Я разумею, главным образом, те pageant[1]), те театральные зрелища, которые можно видеть в Англии и Америке и которые привлекают сейчас внимание театральных кругов англо-саксонских стран.

Описания этих постановок нового типа дадут некоторый материал для выработки принципов создания творческого театра.

---

[1]) Словом «pageant»—«пэджент» (от лат.—pagina—повозка) в средние века называлась в Англии та повозка бродячих актеров, которая одновременно служила и передвижной сценой. Затем этим словом стали называться вообще спектакли под открытым небом, главным образом, исторического характера. По-русски нельзя подобрать подходящаго слова, может-быть, лучше всего перевести: «театральное зрелище» или просто «зрелище».

ГЛАВА III.

Театр народа.

Северо-западная часть Лондона заканчивается «пригородом-садом», резко отличающимся от соседних городских кварталов. Небольшие домики своеобразной архитектуры окружены садиками и цветниками. Обсаженные деревьями улицы тянутся прихотливыми изгибами. Тротуары наполовину прикрыты травой, кустами роз и клумбами. В центре поселка несколько общественных зданий—клуб, школы, церкви. Неподалеку «лес»—остаток заросли, оставленной в первобытном состоянии. Весь пригород, распланированный и застроенный по строго обдуманному плану, пленяет своим оригинальным, полудеревенским характером, наивной веселостью своих красноватых домиков в зелени, линиями закругленных улиц, своеобразием архитектуры, своим интересным пейзажем.

Этот Хэмстедский пригород-сад создан несколькими кооперативными строительными обществами всего лет семь назад и насчитывает теперь тысяч пять населения. Всякий житель является участником кооператива и совладельцем земли, домика, общественных построек и т. д.

Тут селится интеллигенция, мелкие служащие, учителя, художники, журналисты, квалифицированные рабочие.

У поселка имеются общие интересы, тесно связывающие всех жителей в одно целое, и, благодаря кооперации и различным общим делам по самоуправлению, хозяйству, просвещению, этот пригород сжился так дружно, как ни один городской и сельский поселок.

Вот в этом-то лондонском пригороде я испытывал одно из своих самых ярких театральных впечатлений.

У Хэмстедского пригорода есть обычай—я бы сказал «старинный обычай», если бы пригород не был еще так молод,—раз в году, среди лета ставить спектакль под открытым небом. Этот спектакль—целое событие в пригороде, и подготовка к нему отнимает не мало забот и не мало времени.

Основным принципов этих постановок было участие в театральной работе возможно большого количества жителей пригорода и,

главное,—создание спектакля исключительно силами самого поселка.

Сюжет пьесы заимствуется, обычно, из английских народных преданий, но сценический текст обрабатывается местными литераторами. Музыкальные номера создаются местными композиторами или просто любителями музыки. Костюмы рисуются местными художниками и шьются чуть ли не во всех домиках поселка.

Из местных жителей избираются исполнители и главных ролей и статисты, танцоры и танцовщицы, участники хора и оркестра. Местные типографы печатают плакаты и афиши, а фотографы снимают отдельные моменты постановки и изготовляют открытки для продажи.

Работа над спектаклем на несколько недель становится главной злобой дня поселка. Не остается никого, кто бы так или иначе не приложил своего труда для успеха постановки. Никто не считает себя в праве отказываться. Местный священник охотно берет роль епископа пьесы, старый архитектор с любовью работает над ролью герцога.

Матери с младенцами на руках без устали репетируют свои сцены, где изображается пестрая толпа средневекового города. Дети и взрослые, школьники и старики—все приобщаются к радостному творчеству театра.

До 300 человек, т.-е. процентов 8 всего населения, участвуют в спектакле, как актеры.

Но вот пьеса срепетирована, музыкальные и хореографические номера разучены, костюмы дошиты,—приходит день спектакля.

Пьеса разыгрывается на лугу у деревьев опушки леса. Зеленый полукруг, со скатом к лесу, замыкается другим полукругом—деревянной скамьей. Большая часть публики располагается прямо на траве около скамьи. Лес служит фоном и кулисами, куда скрываются действующие лица. Оттуда, из чащи выходят шествия, вылезает чудовищная голова Дракона, пышущая дымом и пламенем, выбегает веселая толпа шутов и арлекинов.

Пьеса, которую я видел, изображала одну из вариаций легенды о св. Георгии—покровителе Англии. Ужасный дракон поселился в королевстве у замка герцога. Злые ведьмы наслали мор и чуму на округ. Кем-то похищен наследник герцога, герцогиня погибла от чумы, страна разорена и опустошена, городская толпа охвачена ужасом. Но св. Георгий на белом коне ринулся в бой с драконом. Дракон убит, козни и заговоры потеряли свою силу, воскресла умершая герцогиня, найден сын, ликует толпа.

Пьеса шла без декораций. Только в двух местах, где скамья смыкалась с опушкой, стояли кулисы, изображавшие башню. В начале каждого действия двое мальчиков проносили перед публикой плакат со словами: «городская площадь», или—«за воротами зам-

ка», или—«дикое горное ущелье». И тогда все мы видели перед собой не зеленую стену деревьев, а серые стены с бойницами, узкие улички средневекового города или бурые скалы гор.

Если художникам не было возможности проявить себя в декорациях, зато они с лихвой взяли свое, работая над костюмами. Костюмы были не только прекрасны, красочны, они облегали артистов, как родное, привычное одеяние. Не даром они шились не в мастерской, а на дому. где гораздо лучше учитываются все индивидуальные особенности костюма. И когда после спектакля, вечером, при свете фонарей и факелов действующие лица пьесы, перемешавшись с горожанами, прошли процессией по поселку—казалось, что находишься в настоящем средневековом городке, на каком-то народном празднике XIII столетия, на шумливых уличках старого Лондона.

Толпа играла главную роль в спектакле. То это была радостная толпа на городском рынке, среди которой дурачились арлекины, и шла веселая перебранка, то это была толпа, охваченная ужасом и бегущая в трепетном, обрывающемся темпе к лесной чаще. То мы видели перед собой разудалые пляски и беспечное баловство веселящихся горожан, то скорбное шествие похоронной процессии, с тяжелой скованной поступью.

Эта медленная процессия за гробом умершей производила потрясающее впечатление. Тихо пел хор, задувались ветром восковые свечи, курился ладан в кадильнице, дряхлым шагом передвигался впереди старенький священник, скорбью звучали прощальные слова герцога.

Много других моментов ярко запомнилось. Группа веселых забавников, в костюмах петухов и кур, отплясывает бесшабашный танец перед толпой горожан. Шутам не терпится, и они тоже спешат ввязаться в пляску и начинают выплясывать и дурачиться, гремя пузырями с горохом, к великой радости окружающей их толпы мальчишек.

А среди этого дикого веселья приходит весть о таинственном похищении ребенка герцога, и толпа рассыпается во все стороны в панической тревоге, с воплями отчаянья и ужаса.

Когда появился св. Георгий на белом коне, внимание зрителей напряжено до предела. Георгий слезает с коня и с мечом в руках идет туда, в глубину, к чаще леса, где ревет дракон. Клубы дыма на несколько мгновений скрывают Георгия. Не одни дети с тревогой ждут исхода невидимого за дымом поединка. Но вот фигура Георгия снова появляется в сером дыме. Он идет спотыкаясь, опускается на колена, кричит о победе. И отовсюду из леса, со всех сторон бегут обрадованные жители. Крики радости, плач, благодарные вопли.

Страна избавлена от бед и горестей. Св. Георгий снова мчится на коне, а толпа шествует за ним, простирая руки, с пением и приветственными криками.

Всегда, во все моменты пьесы, толпа глубоко жизненна. Это не результат выучки и не следствие какой-либо особенной талантливости. Это средне-английская толпа, довольно слабо развитая в театральном и художественном отношении, не видевшая истинных образцов театрального мастерства. Ее художественное театральное творчество явилось результатом дружной совместной работы, ее жизненное единство создалось само собою—ведь здесь дети с матерью, братья с сестрами, люди разных положений, но одного города, близко знакомые друг с другом. Это не толпа обученных статистов — это подлинная толпа хэмстедского пригорода, играющая общую и единую роль толпы средневекового города. Она художественно спаяна самой жизнью еще до того, как она выступила на театре.

Спектакль в Хэмстеде—не единичное явление в Англии. Ежегодно в разных городах и поселках, в честь какого-либо исторического события, юбилея замка или города и т. п., ставятся аналогичные спектакли на историческую тему, с участием не профессионалов-актеров, а местных жителей.

Так же, как и в Хэмстеде,—местные жители создают пьесу, музыку, костюмы, играют все роли,—одним словом, творят театральное зрелище всем народом.

В Соед. Штатах за последние годы тоже наблюдается увлечение такого рода спектаклями. Несколько лет назад был устроен спектакль, посвященный истории города Сен-Луиса. Он был создан местным населением. В спектакле приняло участие 7.500 человек. Зрелище повторялось изо дня в день больше недели и привлекло до 500 тыс. человек зрителей. В 1916 г. аналогичный спектакль исторического характера дал город Нью-Джерси в честь двухсотлетия своего существования. Этот спектакль, точнее «зрелище» или «представление», состоял из ряда исторических сцен, где главное значение имели внешняя живописность групп, музыка и пение, а диалог почти отсутствовал.

В честь юбилея Шекспира в 1916 году было устроено импозантное зрелище в Нью-Йорке. Этот спектакль имел исключительный успех и вместо пяти раз был повторен десять и привлек свыше 200 тыс. зрителей. В спектакле активно участвовало до 1.500 чел. Любопытно, что из них только ничтожная часть принадлежала профессионалам—большинство актеров было выделено различными студенческими организациями, «обществом английских народных танцев», французским «альянсом», немецкой университетской лигой и т. п. кружками преимущественно студенческой молодежи.

Вот что записал я под свежим впечатлением от этого своеобразного спектакля:

Стадиум для атлетических состязаний студентов Нью-Йоркского колледжа превращен в гигантский амфитеатр на 18 тыс. зрителей. Все скамьи заняты. У входов толпы желающих попасть на небывалое зрелище — спектакль под открытым небом в честь Шекспира.

Звеняще прогремели фанфары. По темной арене пробежали полосы синеватого света. Яркий луч скользнул по двойной сцене, и на ступенях, ведущих к арене, появилась фигура в плаще. Представление началось.

Шум города еще не стих, и под гул трамваев и автомобилей смутно доносятся реплики актеров. Но начальный диалог между немногими главными действующими лицами быстро сменяется массовым зрелищем.

Померк на время свет прожекторов, и по арене задвигались какие-то черные, длинные змеи. Хор и оркестр, скрытые от зрителей, зазвучали с возрастающей силой. Ожидание заставило зрителей напряженно смолкнуть. Желтые лучи положили тогда свои продолговатые пятна на арену, и из ворот, противоположных сцене, появилось шествие египтян, несущих дары Озирису. Черные змеи по четырем концам арены скинули свои покрывала, и четыре гибких ряда танцующих мерно двинулись к изображению божества.

Потом перед нами прошла греческая толпа, перед которой группа актеров разыгрывала отрывок из «Антигоны». Римляне шумно восторгались пантомимой. Нюренбергские граждане в ярких костюмах средневековья восторженно аплодировали старинному сказанию о докторе Фаусте, разыгранному бродячей труппой на повозке. Потом торжественно прошли королевские процессии Генриха VIII английского, и французского короля Франсуа I. На площади св. Марка в Венеции веселая толпа глядела на пантомиму о Дон-Жуане, разыгранную бродячей испанской труппой. Интереснее всего была поставлена сцена «Веселая Англия», в которой группы горожан и крестьян в костюмах XVI в. водили хороводы, танцевали и пели под аккомпанемент старинных инструментов.

Эти сцены на главной арене шли безо всяких декораций, если не считать несложных приспособлений для тех групп, которые разыгрывали пантомимы для зрителей-артистов.

Все эти массовые сцены на арене были лишь частью всего зрелища. Кроме арены действие шло и на эстраде в конце арены и на главной сцене и ее просцениуме, с которого вели вниз две лестницы.

Пьеса в честь Шекспира была специально написана для этой постановки и была названа именем одного из действующих лиц «Бури» — Калибан. В ней были выведены и другие лица этой Шекспировской трагедии — «Просперо», «Миранда», «Ариель».

Пьеса изображала постепенное перерождение звереподобного Калибана под влиянием искусств разных эпох и стран и особенно под впечатлением пьес Шекспира, поставленных в отрывках на главной сцене.

Пьеса эта была написана Мак-Кеем, известным не столько за драматурга, сколько за одного из рьяных пропагандистов спектаклей—«Пэджент» или «Коммунальных масок» (Community Masque») как их чаще называют в Америке. «Калибан» не блещет сценическими достоинствами и проникнут наивнейшим символизмом. В пьесе нет ни единства, ни согласованности частей. Она склеена из разнородных и разноценных кусков. Отрывки из Шекспира как-то совсем выпадáют из общего хода пьесы, да к тому же актеров, исполнявших эти отрывки, почти вовсе не было слышно, как почти и во всех других, немногочисленных диалогах.

Несмотря на все эти недостатки, спектакль производил впечатление, главным образом, всеми своими массовыми действиями: танцами, красочной группировкой сотен участвующих, музыкой, пением,—всем тем, что носит характер зрелища. Да ничего, кроме интересного зрелища, и нельзя было ждать от спектакля под открытым небом, разыгрываемого для такой гигантской аудитории.

В том же 1916 году Йельский университет (Yale University) организовал аналогичное празднество по случаю двухсотлетия своей деятельности. В нем участвовало 7 тысяч студентов и горожан, в том числе почти половина детей и женщин. Оркестр и хор в 600 чел. выполняли музыкальные номера.

Мне не удалось видеть этот спектакль, но вот что писал о нем журнал «Outlook»:

«Пэджент под открытым небом и при большом количестве участников имеет свои особенные ограничения и свои специальные возможности. Это не драма — это прежде всего панорама, зрелище, драматический эпизод, полный движения. С драматической точки зрения пэджент был довольно слаб, в нем не было единства и стройного драматического построения. Не имелось никакого написанного текста представления. Было произнесено очень мало слов, но их без вреда можно было пропустить.

«Во время представления то тот, то другой исполнитель вызывал гул аплодисментов скорее своей грациозной позой или изящным движением, чем точной обрисовкой характера или чувства. Надолго запомнится изящный, хорошо сложенный и быстролетный индеец, который приносит своему племени весть о приближении белокожих (эту роль исполнял известный атлет Йельского университета); остались в памяти величественные движения и живописные позы исполнительницы, олицетворявшей «Мир», и т. д. Но лучше всего запомнились те движущиеся цветные массы изумительных костюмов, которыми была заполнена

арена. Эти массы двигались ритмически, пересекались в своем движении, совершали круг, расходились—и все это в стройном порядке и с определенной целью.

«Демократический характер этого зрелища выражался, между прочим, в том, что участники сами изготовляли свои костюмы, но рисунки и цвета костюмов были утверждены устроителями спектакля.

«Во время репитиций этой семитысячной толпы городок превращался в какой-то старинный цирк. Здесь и там по улицам двигались пуритане, краснокожие, красавицы первобытных времен, студенты в старинных костюмах, колонисты в красных рубашках и т. д. Было очевидно, что исполнители были не только частью зрелища, но и частью народа, они доставляли удовольствие и сами наслаждались. Несомненно, всякий предпочел бы быть одним из этих вопящих индейских детей или одной из этих играющих в мяч девочек первых колонистов, чем президентом республики или Вашингтоном.

«Тридцать тысяч зрителей следили за ходом спектакля, и при заключительной сцене многотысячная толпа зрителей и исполнителей слилась в дружном пении гимна хвалы и надежды. Так закончился пэджент.

«Спектакль состоял из ряда исторических и символических сцен. Первые сцены изображали основание Нью-Хэвена, договор с краснокожими и эпизоды из жизни колонистов. Затем шли сцены основания университета, революционной борьбы за независимость, посещения Нью-Хэвена Вашингтоном, столкновения между студентами и пожарными в начале XIX века, эпизоды гражданской войны и т. д.

«Особенно хорошо были поставлены три интермедии, которые разделяли главные исторические эпизоды: аллегорическое переселение искусств и наук из Старого Света в Новый, аллегория войны и мира; аллегория на тему гражданской войны середины XIX в. В первой из этих интермедий участвовала тысяча школьников в зеленых и светлолиловых костюмах—своим движением и маханием рук они изображали море; во второй были интересны группировка участвующих и сочетание красок; в третьей веселые ритмические танцы дали поразительную картину».

Представления, очень близкие по характеру к «пэджентам», можно часто видеть в кантонах Швейцарии. В этих народных представлениях, обычно исторического характера, все роли исполняются местными обывателями, без различия классов. Здесь вы-

работался свой особый стиль игры и свои интересные сценические приемы [1]).

В западно-европейской литературе о театре можно найти немало других примеров спектаклей, которые по своему типу приближаются к вышеописанным. Таков, напр., спектакль, поставленный недавно Жаком Далькрозом на берегу Женевского озера, постановки Потшера под открытым небом в Вогезах, воскрешение старинных мистерий в Мюнхене и т. д. Сюда же надо отнести религиозные мистерии, недоступные посторонним, которые ставят духоборы в горах Кавказа.

Многим придут также на ум и постановки в Обераммергау. Мне они кажутся не подходящими под эту категорию. Там свободное творчество связано каноном традиции. Пьеса повторяется без существенных изменений и с нелепо длинными промежутками в десять лет. Коммерческое начало подавляет подлинное художество [2]).

Но за случаями коллективного созидания театра целым селением, обществом, организацией не приходится далеко ходить. Я думаю, всякий сколько-нибудь прикосновенный к театру может вспомнить из своего опыта несколько подобных примеров.

Мне лично особенно запомнилась постановка «Феодора Иоанновича» в одной сельской учительской школе. В школьном здании этого села было сосредоточено в сущности несколько школ разного типа, для мальчиков и девочек, и школьное население, достигавшее 300 человек, заключало в себе все возрасты от 6 до 20 лет.

Ребята, за самыми редкими исключениями, не видали в своей жизни настоящего театра и выросли, конечно, вне всяких театральных впечатлений. В самой школе, однако, выразительное чтение было поставлено на большую высоту, школьные спектакли были обычным явлением, классы (не исключая самых младших) соревновали друг с другом в организации театральных и литературно-музыкальных вечеров,—одним словом, небольшое население школы и, отчасти, села и близлежащих деревень воспитывалось в известных театральных вкусах.

При таких условиях можно было рисковать ставить не только самые сложные пьесы бытового репертуара в роде «Ревизора», «Леса» и т. д., но даже «Доктора Штокмана» и «Феодора Иоанновича».

---

[1]) О швейцарских народных представлениях под открытым небом можно найти некоторыя сведения в остроумной книге Ромэн Роллана «Народный театр» Спб., 1910.

[2]) О спектаклях в Обераммергау см., напр., интересную статью бар. Н. Дризена в его книге «Сорок лет театра».

В последней пьесе приняло участие до 100 человек, т.-е. $^1/_3$ всего состава школы, фактически же не было ни одного школьника, кто бы не вложил чего-нибудь своего в созидание спектакля.

Прежде, чем подобрался окончательный состав исполнителей, роли проходились с несколькими десятками лиц—все хоть сколько-нибудь способные к игре имели возможность и поработать над ролью и показать свои силы. Нечего говорить, что к моменту спектакля все зрители - школьники не только хорошо знали содержание пьесы, но помнили наизуст целые сцены. Это было для них тем легче, что присутствие на репетициях никому не возбранялось и вся подготовительная работа шла у всех на виду.

Как сама пьеса, так и роли неоднократно по собственной инициативе обсуждались участниками и зрителями, и в этой работе неиграющие активно часто приносили постановке не меньше пользы, чем те, кто непосредственно был занят в спектакле.

Вся декоративная и техническая часть спектакля была тоже создана самой школой. И если ученики старших классов рисовали декорации, а ученицы шили костюмы, то дети 7—10 лет разрисовывали по своему вкусу (но под руководством, конечно, или по образцам) боярские чарки, скамьи и табуреты, изготовляли бутафорские предметы, обклеивали серебряной бумагой сабли и секиры. И мало ли было еще творческой работы для всех желающих? Надо было сделать мост через Яузу, лодку, товары для московской лавчонки XVI века, разрисовать изразцы печки, изготовить панцыри и шлемы, цепи и топорики для рынд, разрисовать вязью и орнаментами афишки и программы.

Так школа была увлечена работой до поздней ночи три недели и после напряженного труда создала свой спектакль.

Когда «Федор Иоаннович» разыгрывался на подмостках этой сельской школы, большая часть зрителей чувствовала себя непосредственными участниками спектакля. И когда какой-нибудь Тимофей Птушкин видел, как из стакана, им разрисованного, пьет вино Василий Шуйский, он, несомненно, переживал чувство человека, творящего спектакль, т.-е. именно то чувство активного соучастья, которому совершенно чужд зритель, внимательно рассматривающий бутафорские латы «собственой мастерской Художественного Театра».

Школьный спектакль уничтожал вынужденную и вредную пассивность зрителя и превращал всю залу—и артистов и зрителей—в единое целое, слитое вместе творческим порывом. Иначе говоря, достигалась самая важная задача театра.

Чтобы сделать яснее свою мысль, я приведу еще один пример, тоже всем хорошо известный из личных впечатлений — игру в «шарады». Эта игра никого не оставляет пассивным. Посмотрите на ту половину, которая «отгадывает». Разве это обыкновенные, безучастные зрители? Ведь ими руководит не только желание

отгадать изображаемые слоги загадочного слова, они глядят на импровизированное зрелище и как критики и как артисты, которые скоро, когда придет их черед, покажут себя ярче и лучше. Создается атмосфера дружеского соревнования на почве театрального творчества.

А те, кто играет шараду? Они сами создают сюжет и своего рода условный символ, идею постановки (загаданное слово), импровизируют диалог и различные эпизоды постановки, из первого попавшегося материала компануют декорации и костюмы, изобретают сценические эффекты и трюки.

«Шарады», это—действенный творческий театр в миниатюре. Это — независимое средство воспитания театрального инстинкта. И будь только творчество и красота действительно ценимы в нашей жизни, «игра в шарады» стала бы обычностью школьного дня, неизбежной принадлежностью народных празднеств и гуляний, вечеринок и маевок.

«Шарады» могут быть одной из многочисленных переходных ступеней от теперешнего закостенелого театра к истинному творческому театру будущего.

ГЛАВА IV.

Социалистический театр.

Описанные в предыдущей главе спектакли под открытым небом обладают, конечно, многими существенными недостатками. В них перевес дан чисто внешнему, зрительному впечатлению, и слово подавлено и заглушено или дальностью расстояния или хором и музыкой. Устроители «педжентов» чрезмерно увлекаются историческими сюжетами и трактуют их в декоративно-эпическом стиле. Все острые темы дня, моменты социальной борьбы, грандиозные конфликты современности и будущее царство труда оставлены без внимания. Наконец, и сама организация спектаклей остается в руках буржуазных театральных и общественных деятелей, и участниками постановок являются или чисто буржуазная интеллигенция, или «народ» изо всех слоев общества, но с устаревшим общественным миросозерцанием.

Но при всем том в этих опытах лежит совершенно правильное и революционизирующее начало, которое должно быть воспринято и преобразовано в целях строительства нового творческого социалистического театра. Новый театр созидается не коммерсантом - предпринимателем, не акционерным обществом или группой артистов и художников, а коммуной—городом, деревней, кварталом, заводом, фабричным поселком, Советом, самой массой.

Даже буржуазные писатели о театре не один раз возвращались к мечте воссоздать театр, где актер и зритель сольются воедино.

Один из участников сборника «Театр», намечая возможный вид театра будущего, писал:

«Такой новый театр созидается на основах «коммунистических», внутри общины, связанной торжественными переживаниями и одной верой в ту реальность, во имя которой собрались люди вместе. Внутри такой общины уже нет разделения на зрителей и актеров, нет рампы, и само действие обращается в культ, и природа такого театра определяется уже не эстетическими категориями, а религиозными» [1]).

---

[1]) Сборник «Театр». Стр. 215 (статья Г. Чулкова).

Инв. 8789.

Характерно, что автор, во-первых, не видит той основной предпосылки, при которой только и возможно создание такого театра (крушение капитализма и переход к социализму) и, во-вторых, мыслит коммунистический театр, как театр религиозный, средневековый, хотя именно религиозного момента пролетарский театр будущего будет более всего чужд.

Другой участник того же коллективного труда о театре прямо говорит, что «будущий театр будет театром всенародным, театром религиозным или мистическим, театром мистерий, в нем не будет резкого разграничения между пассивным зрителем и активным исполнителем» [1]).

Автор опять-таки не способен подняться до социалистической концепции и мыслит новый театр, как жалкую реставрацию средневековья.

Как же в действительности будет созидаться новый театр пролетариата?

Коммуна не приглашает для нового театра изощренную труппу профессионалов, а сама из себя выделяет драматургов, музыкантов, артистов.

Театр перестает быть местом развлечения и забавы, творческой игры для немногих и бездействия для большинства.

Истинно-драматический театр должен дать возможность пролетариату проявить свой собственный театральный инстинкт, дать ему широкое поле для творчества на подмостках—многоликого творчества художника, декоратора, артиста, режиссера, музыканта, драматурга.

Надо не столько «играть для народной аудитории», сколько следует помочь этой аудитории играть самой. Такова главнейшая задача демократизации искусства. Надо пробудить пролетарское творчество и помочь ему найти соответствующие формы проявления.

Талантливый Н. Евреинов в своих многочисленных книгах о театре [2]) с большим остроумием доказывает, как силен в человеке инстинкт театральности, жажда «играть роль», творить сценические образы. Он справедливо указывает, что присущие детям художественные инстинкты (все дети рисуют, «играют», «импровизируют») с течением времени отмирают под гнетом нелепой современной жизни. Но все эти правильные предпосылки заканчиваются совершенно наивным выводом, провозглашающим принципы театральности каким-то основным началом мироздания. Театральный инстинкт у Евреинова развивается в целях создания эгоистического и эгоцентрического «театра для себя», театра в четырех стенах. Театральный инстинкт, по Евреинову, является

---

[1]) Там же, стр. 241.
[2]) См. особенно—«Театр для себя». 3 тома.

не радостным источником коллективного творчества, а началом для индивидуалистического, изощренного самоуслаждения. Этим Евреинов обрекает свою теорию на полнейшее бесплодие.

Созидатели социалистического театра должны исходить из стремления облегчить пролетариату всестороннее художественное выявление своего «я» в дружном коллективном театральном творчестве.

Само здание театра будет созидаться не прихотью коммерсанта или мецената, а городскими и сельскими коммунами, пролетарскими окраинами, рабочими организациями.

Когда выбраны лучшие проекты постройки, в самом строительстве театрального здания соединятся усилия тысяч пролетариев. Каждая профессия, каждый завод, каждая организация соревнуют друг с другом в стремлении вложить в постройку свое усилие, свое творчество. Союз каменотесов выделяет свои лучшие силы для обтески гранита для фронтона. Каменщики и столяры посылают самых умелых работников. Электротехники стараются достигнуть исключительного эффекта освещения. Общества художников и школы рисования с рвением расписывают стены и заготавливают декорации.

Всякий спешит внести свою лепту изобретательности, остроумия, вдохновения. И коллектив, руководящий постройкой, охотно собирает всех занятых работой над зданием театра—от штукатура до декоратора и режиссера на общие собрание, где обсуждаются все основные вопросы, связанные с созиданием театра. А на этих собраниях присутствуют и делегаты организаций и все интересующиеся делом.

Театр строится так же, как подготавливается к постановке пьеса: в дружной совместной, сознательной работе под наблюдением руководителя.

Архитектурно театр во многом будет отличаться от традиционных форм театральных зданий, к которым мы привыкли. Он будет учитывать не только интересы и удобства всех зрителей, где бы они ни находились, но и новую задачу театра: связать залу со сценой, превратить зрителей в актеров. Вероятно, театр приблизится по характеру к античному, во всяком случае, партер зрительной залы всегда легко можно будет превратить в место действия. Может-быть, сцена будет иметь форму буквы «Т», в которой вертикальная линия соответствует широкому помосту, идущему через середину зрительного зала к главной сцене: это явится модернизированной вариацией японского театра.

Но вот пролетарский театр готов, и можно назначить день открытия. Над репертуаром работа давно началась. К постановке подготовляются некоторые пьесы, уже шедшие на сцене, может-быть, возобновляются одна-две классические пьесы давно-прошедших веков, но оставляется много дней для новых пьес.

Из написанных рабочими пьес, после их публичного чтения, особое жюри выберет все наиболее ценное. Может-быть, каждому кварталу, каждому заводу города будет предоставлено право поставить пьесу собственного драматурга по их выбору.

Театр не будет иметь постоянной труппы профессионалов. Для каждой пьесы будет подбираться свой состав лиц, желающих играть, режиссеров, декораторов, художников, музыкантов. Или опять-таки будут чередоваться труппы, выделенные из себя отдельными союзами, обществами, заводами, кварталами.

Часть декораций и бутафорий изготовляют школьники, костюмы часто шьются дома. Может-быть, артист надевает костюм, не только репетируя роль, но даже ходит в нем дома и на улице, привыкая к нему, сживаясь с ролью.

Репетициями руководит режиссер, но он охотно обсуждает все детали постановки с артистами и всеми интересующимися. Репетиции открыты для всех при одном условии — сохранения абсолютной тишины и, разумеется, невмешательства зрителей в работу режиссера и актеров. Часто зал театра во время репетиции бывает переполнен больше, чем в день премьеры. Репетиции учат зрителей театральному искусству, заставляют внимательнее и трепетнее относиться к пьесе. Они подготавливают новые кадры опытных драматургов, актеров, декораторов.

Когда ставится опера, репетиции заблаговременно популяризируют мотивы и приближают зрителей к творчеству театра. Благодаря этому становится возможным во время оперного или драматического спектакля втягивать зрителей в игру, превращать их в исполнителей, в хор, в часть толпы, действующей на сцене.

Зритель грядущих лет, отправляясь в театр, не скажет: «я иду смотреть такую-то пьесу», он выразится иначе: «я пойду участвовать в пьесе», ибо он действительно будет «со-играть», он будет не зритель, взирающий и хлопающий, а «со-артист», активно принимающий участие в пьесе.

Внесение в театральное дело творческого начала пробудит к жизни дремлющие или заглушенные театральные инстинкты широких масс, и это позволит создать и возродить такие типы театра, о каких теперь мы не смеем и мечтать. Возродится театр импровизаций (своего рода «театр масок»), в котором зрительная зала в 2—3 тысячи человек будет создавать пьесы, сцены или разыгрывать грандиозные «шарады», свободно фантазируя в своем творчестве.

Появятся спектакли под деревьями парка, на тихом перекрестке, на передвижной эстраде. Любимые отрывки трагических или оперных постановок будут повторяться случайно собравшейся праздничной толпой, где-нибудь под открытым небом.

Возродятся публичные игры, танцы, новые хороводы, связывающие сотни участвующих единой целью. Творческое искусство

будет жить яркой жизнью на площадях и улицах, но оно же создаст и интимные театры, спектакли в небольшой комнате. Лирические отрывки, пьесы, проникнутые элегическим настроением или обрисовывающие тонкие особенности человеческой души, будут исполняться в этих интимных театрах, широко распространенных, всем доступных.

Но самыми типичными спектаклями грядущего будут зрелища под открытым небом. На месте теперешних площадей и парков—на Марсовом поле, в Гайд-Парке, у Елисейских полей—будут построены амфитеатры на сотни тысяч зрителей. Здесь несколько раз в году будут ставиться пьесы-зрелища, воспевающие прошлую борьбу рабочего класса, изображающие этапы развития человечества, рисующие яркие сцены борьбы классов.

Тут же будут даваться грандиозные празднества. Может-быть, усовершенствованный кинематограф, не боящийся света дня, именно в этих зрелищах и празднествах будет применен с особым искусством и старанием.

В связи с этими спектаклями под открытым небом возродятся или будут заново введены костюмированные шествия по улицам, сопровождаемые импровизированными спектаклями, играми и забавами. Создастся веселое остроумие толпы, ея радостная творческая жизнь, ея художественная чуткость и восприимчивость.

В деревне, среди крестьянского населения новый театр будет развиваться, конечно, несколько иными путями: близость к природе побудит создать здесь пьесы пантеистического характера. Возродится своеобразный культ природы. Старинные обычаи—в роде купальных огней—послужат материалом для создания новых празднеств и зрелищ. Именно в деревне можно будет представить былинный цикл или эпопеи народных волнений—Пугачевщину, бунт Стеньки Разина.

По берегам Волги можно найти сотни природных амфитеатров, где исторические зрелища можно легко инсценировать для десятков тысяч зрителей.

Для грядущего театра откроется неограниченное поле деятельности.

Я знаю, что скептик с иронией прочтет эти страницы и возразит мне ссылками на культурную неподготовленность пролетариата, на недостаточность его художественного развития и т. д.

Конечно, новый театр во всем совершенстве своих достижений разовьется лишь в социалистическом обществе, но и теперь, в эту переходную эпоху, возможно революционизировать театр на новых началах. Итак, оставив все утопическое грядущим годам, наметим конкретное и практическое, с чего можно начать разрушение и созидание театра.

ГЛАВА V.

Созидание пролетарского театра.

Строительство нового пролетарского театра должно начаться на местах, в районах, ибо только в этом случае можно будет на первых же порах создать прочную и тесную связь между театром и населением, те родственные узы, которых не знает и не может знать театр буржуазный.

Я бы назвал такие районные театры—«соседскими театрами», потому что они явятся созданием соседей пролетарского квартала, рабочих одного завода или фабричного поселка, членов той или другой профессии, живущих близко друг от друга, и т. д.

В деревне «соседский театр» будет детищем жителей одного села или небольшой округи.

Территориальной близости устроителей «соседского театра» я придаю особенное значение, так как только при наличности ее возможно действительно активное участие многих в театре. Как именно будет создана организация «соседского театра»—это вопрос местных условий. Принцип ее ясен: рабочая масса должна быть возможно ближе привлечена ко всей работе, связанной с театром. Вероятно, центральная комиссия, непосредственно ведающая театром, будет образована районным Советом рабочих депутатов при участии делегатов от местных отделов профессиональных союзов, клубов, заводских комитетов, кооперативов, различных рабочих организаций. И это делегирование в театральную комиссию не должно быть простой фикцией и номинальным представительством, — комиссия должна состоять из активных работников, которые могли бы создать действенную связь театра с массой.

Комиссия, при участии артистического коллектива, образует постоянно действующий немногочисленный комитет для ведения всей текущей работы.

Может быть, фактическим руководителем всех рабочих драматических кружков и всех районных театров явится гибкая комиссия из представителей этих организаций, работающая под эгидой

местного отдела Пролеткульта или культурно-просветительного отдела районного совета.

Не приходится бояться того, что будет известная пестрота организации дела пролетарского театра в районах—главное, надо укрепить тесную связь театра с массой.

Чтобы возможно ближе привлечь массу к театральной работе, надо также создать специальные организации «соревнователей театра», объединив их по заводам, по профессиям или по районам. Эти члены «соседского театра» будут вносить определенный ежемесячный взнос, пользоваться правом посещать первые представления и иметь скидку на билеты, но в то же время они будут являться тем резервуаром людей, откуда театр будет черпать себе помощь и поддержку.

Обсуждение текущего репертуара, критическая оценка сделанных постановок, установление новых принципов театра и т. д. будет совершаться на многочисленных собраниях «членов театра». К мнению этих собраний театральной комиссии придется внимательно прислушиваться. Однако предоставлять «членам театра» право избирать руководителей театра я считаю нерациональным: состав театрального общества может быть случайным и односторонним. Выборы комиссии рабочими организациями обезпечат более правильный состав ее и тесно сблизят со всеми другими формами проявления рабочей активности.

Актерский коллектив должен составиться из местных рабочих-любителей. Все желающие испробовать свои силы регистрируются театром. Для всякой новой постановки из числа записавшихся отбираются более подходящие силы. Если коллектив очень велик, он может быть разбит на отдельные труппы, которые будут ставить пьесы поочередно, под руководством очередных режиссеров.

Совсем не следует создавать постоянной труппы любителей. Это сейчас же отрежет от театра все остальные рабочие силы. Театр должен давать возможность всем желающим проявить свои силы. Конечно, это вовсе не значит, что все без исключения будут играть, и роли будут распределяться по жребию. Это означает лишь, что режиссер обязан будет привлекать все новые и новые силы, искать артистов, учить неопытных, а не пользоваться только услугами уже искушенных на сцене. Театр должен явиться вечной студией, где учат и учатся, где ежедневно дебютируют, где не признают первых и вторых актеров или главные и выходные роли.

Поэтому артисты-любители, играющие сегодня в «соседском театре», завтра будут выступать на сцене клуба или казармы, а вчерашний исполнитель выходной роли на маленькой школьной сцене завтра получит заглавную роль в боевой пьесе районного театра.

Я считаю, что принцип любительства должен быть сохранен в возможно большей полноте. Только те артисты-рабочие будут

истинными творцами нового пролетарского театра, которые останутся у станка. Конечно, некоторым из них придется в дальнейшем специализироваться на театральном деле, но в этом я вижу только исключение и при том скорее опасное, чем желательное.

Напротив, если любительский рабочий театр и будет на первых порах страдать от недостатка технической выучки исполнителей, зато он будет отличаться молодой свежестью и непосредственностью, смелостью своих исканий, пылкостью своего энтузиазма.

Ведь если буржуазный театр смог частично обновиться лишь благодаря реформаторству любителей, чуждых цеховой замкнутости и узости профессиональных актеров, то пролетарский театр точно так же должен учесть этот урок прошлого.

«Но, скажут мне рабочие, уже увлекшиеся театром, мы еще плохо обучены и малоопытны, нам предстоит учиться, учиться и учиться, и поэтому тем более оснований стать профессионалами и все свое время, а не только один досуг отдать театру. Ведь буржуазный театр потому так и крепок еще, что он держится высокой техникой профессионалов, для нас сейчас недоступной. Если мы отдадим себя делу целиком, мы достигнем такого же технического совершенства, как и буржуазные актеры. Только тогда пролетарский театр сможет побороть театр буржуазный».

Я трижды несогласен с таким доводом.

Не следует преувеличивать значение технической выучки. Она нужна и необходима, но не при ее посредстве совершается революция в театральном деле. Разве наша экономическая революция совершена специалистами в области финансов. хозяйства, торговли? Конечно инициативный толчек и линия поведения были намечены ими, но вся тяжесть разрушительной и творческой работы легла на плечи рабочих, не имевших обычно никакого опыта в области финансов и народного хозяйства. Даже наши культурные завоевания совершаются при помощи рабочих, прошедших двухкласную школу. Техника нужна, но не в ней центр тяжести в эпоху революции. Гораздо важнее правильная театральная линия, верные лозунги, горячий энтузиазм.

Но и не в этом только дело. Мы должны помнить, что мы живем в период величайшей революции, когда все частные и общественные интересы должны быть подчинены единой цели: победе социализма. Всякая деятельность будет важной и существенной постольку, поскольку она помогает этой победе. А так как мы находимся в состоянии непрерывной войны с империализмом, то естественно, что эти военные задачи точно так же будут стоять у нас на первом плане, выше всего.

Если кто нибудь из рабочих пожелает специализироваться сейчас на военном деле, мы можем только приветствовать это, хотя при укрепившемся социалистическом строе никакого военного про-

фессионализма не может быть. Если кто-нибудь изберет сейчас своей исключительной профессией финансовое дело или организацию производства — и это важно и хорошо, и мы не станем возражать против этого.

Но театр, как и вообще искусство, в положении особом, подчиненном, и в эпоху ожесточенной революционной борьбы, все же на месте второстепенном. Театр нужен и важен, он должен быть доступен всем не только как место зрелища, но и как арена для театрального творчества. Но когда идет гражданская война, когда совершается пролетарская революция — рабочим некогда специализироваться на театре, как на исключительной профессии.

В такие переходные эпохи рабочий, любящий театральное творчество, должен все же быть тесно связан со своим классом, быть активен, как член партии и как участник Красной Армии, как работник на фабрике или в Советской организации. И только свой досуг он может отдать театру.

Именно, живя тесно со своим классом, рабочий и сможет явиться революционером и в театре. Только оставаясь у станка, оставаясь рабочим,—он будет истинным творцом нового, пролетарского театра.

Ведь не следует забывать еще, что, становясь профессионалом, скажем, в области хозяйственной организации, рабочий не отходит от класса, а даже теснее с ним сростается. Избирая же своей профессией театр в эту эпоху, когда искусства пролетарского даже еще нет, он попадает в ряд буржуазных профессионалов, глубоко чуждых и даже враждебны идеям пролетарской культуры.

Ведь в чем состояла основная беда всех любительских драматических рабочих кружков? Именно в этой жажде быть актерами-профессионалами, да при этом еще самого провинциального пошиба — хвастать, что играл, не читая роли, без репетиции, что играл все, что угодно, что «много вызывали» и пр., и пр.

Стремясь стать профиссионалом - актером, пролетарий естественно начинает тяготеть к «настоящим», знаменитым артистам, к их среде, к общению с ними. Он является единицей в массе, которая воспиталась на буржуазном театре, и которая даже революцию в театре мыслит и проводит, как углубление индивидуализма.

Эта профессиональная среда, глубоко чуждая пролетариату, типично интеллигентски-буржуазная, может лишь отравить рабочего-профессионала и погубить его. Всякий из нас может вспомнить имена деятелей искусства, вышедших из народа, которые, попав в среду профессионалов, оторвались от массы и восприняли чуждую им психологию, как свою собственную.

И покуда пролетарское искусство еще в зародыше и творцы его немногочисленны, они должны держаться дружной семьей и быть в тесном единении со своим классом, памятуя, что профес-

сиональная среда актеров, художников, поэтов буржуазии, как более сплоченная и многочисленная, сможет легко подавить их, незаметно подчинить своему губительному влиянию, исказить их замыслы и их творческие порывы.

Поэтому, покуда не выростет большая и мощная рать рабочих писателей, актеров, художников, музыкантов, пролетарские единицы должны опасаться яда профессионализма в искусстве, который погубит молодые ростки новой пролетарской культуры.

Только когда придет период спокойного социалистического строительства, можно будет говорить о специализации рабочих и в области искусства, о профессионализме театральном. Тогда можно будет провести специализацию во всех областях деятельности. Всякий может избрать любимую профессию и посвятить ей все свое время, за исключением того, какое потребуется на выполнение общественных обязанностей. Но тогда вообще будет итти уже речь не о пролетарском театре, над которым мы работаем, а о социалистическом, созидаемом в совершенно иных условиях, чем теперешний.

Сейчас же, в эпоху острой борьбы за торжество социалистической революции, не может быть и речи о театральном профессионализме в рабочей среде.

Некоторые критики сделали мне упрек, что я, пропагандируя любительство, являюсь сторонником какого-то «полу-знайства», способного лишь разрушить всякий театр. «Быть актером, это— искусство, всякое искусство требует выучки, школы, специализации», говорят мне.

Я ни на минуту не думаю отвергать этого утверждения. Но я считаю, что в стремлении рабочей массы самой играть на сцене, быть любителями, заложен здоровый творческий инстинкт. Чтобы дать ему исход, надо пойти навстречу любительству, зачерпнуть из него как можно больше силы, дать строгую и хорошую школу, сделать искусство театральное не замкнутым искусством немногих, а таким же общеобязательным и широко распространенным, как, скажем, искусство пения в некоторых скандинавских странах.

Привлекая на сцену все новых и новых рабочих, любящих это дело, надо в то же время бороться с тем «любительством» в ковычках, которое проповедует верхознайство, сценическое неряшество и поверхностное отношение к делу искусства. Надо добиться того, чтобы грань между истинным любителем на театре и серьезным актером, в совершенстве владеющим своим искусством, почти стерлась.

Однако главное не в этом. Надо помнить, что задача пролетарского театра не в том, чтобы выработать хороших артистов-профессионалов, которые смогут удачно разыгрывать пьесы социалистического репертуара, а в том, чтобы дать исход творческому художественному инстинкту широких масс.

Это не значит, однако, что перед профессионалами двери рабочего театра будут закрыты. Нет, им будет дана большая работа по обучению рабочих-любителей, по технической подготовке спектаклей, по режиссуре, по всем отраслям театра, где их опыт и знание будут нужны и полезны. Для профессионалов, которые захотят решительно порвать с буржуазным театром, всегда найдется место в рабочем театре, ищущем новых форм и новых сценических достижений.

Чтобы работа районных театров и кружков шла успешно, в центре ее надо поставить драматическую школу-студию, вокруг которой будут группироваться и инструкторы - профессионалы и наиболее даровитые актеры рабочих кружков. Эта студия явится и местом обучения и ареной для новых исканий социалистического театра.

Профессионалы, которые станут работать среди рабочих, к каким бы театральным направлениям они ни принадлежали, должны будут крайне чутко относиться к своим ученикам в студии и актерам-рабочим. Пусть они дадут им техническую выучку, познакомят с методом работы, но пусть также дадут полную возможность рабочим выявить свое собственное понимание театра и его возможностей. Это крайне существенное условие работы в районах.

Для декоративных работ и для изготовления реквизита и бутафории рабочий театр привлечет местные художественные училища, кружки живописцев и пролетарские школы всех типов.

По образцам и рисункам художников школьники смогут приготовить всю нужную бутафорию. Подготовку каждого нового спектакля можно поочередно передавать от школы к школе, и это пробудит не только интерес школьников к театру, но и вызовет необходимое дружеское соревнование.

Нечто анологичное можно сделать и с изготовлением костюмов. Рисунки их должны быть утверждены художниками, но техническое выполнение будет произведено не наемным трудом, а или на дому всеми желающими, или в клубах, или в швейной театра в определенные вечера, когда соберутся все соревновательницы, желающие заняться этой работой.

При такой организации театра вся его работа будет слагаться из элементов, творимых различными местными пролетарскими организациями. Всякая новая постановка будет художественным событием района. Все будут знать, какая пьеса выбрана для постановки и почему именно. Большинство прочтет эту пьесу или пойдет на лекцию в клуб, где будет читаться реферат об этой пьесе и ее творце. Многие побывают на подготовительных считках и репетициях пьесы, ибо они будут открыты для всех интересующихся.

Еще до первого представления то или иное толкование пьесы и роли будет частой темой разговоров и дискуссий. Многие при-

мут активное участие в подготовке спектакля, в изготовлении декораций и костюмов, оказании той или иной помощи постановке.

День первого спектакля будет не той традиционной премьерой столичных театров, которая собирает больше показных поклонников искусства, чем его истинных ценителей, куда больше приезжают, чтобы показать себя, чем посмотреть пьесу, а истинным торжеством района, подлинным выявлением его театрального творчества.

Конечно, на первых порах не придется мечтать о постройке собственного районного театра. Надо будет приспособить для этой цели одно из существующих помещений. Однако с самого начала это приспособление старой театральной залы должно быть произведено на новых началах, облегчающих применение всех новых приемов постановки и самообразования всех новых театральных возможностей. Тут не приходится считаться с косной традицией сценической залы.

Рабочий театр не ограничится только постановками драматических произведений. Он должен будет поставить перед собой и ряд других задач. Он введет в обиход забытое искусство выразительного чтения. Рассказы и повести будут прочитываться перед публикой артистами «по ролям», может быть даже с некоторыми жестами и движениями, с звуковыми и световыми эффектами.

Широко будет практиковаться и индивидуальное чтение вслух. В определенные дни в разных местах района будут происходить такие литературные вечера. Их не будет сопровождать обычная мишура танцев и пестрая программа из музыкально-вокальных номеров. Аудитория будет наполняться желающими услышать новый или даже хорошо известный рассказ и отрывок повести в хорошем выразительном исполнении чтеца. Самое произведение будет привлекать слушателей. После чтения, возможно, будет завязываться беседа о прочитанном или горячие споры о писателе и его творчестве.

Сейчас как мало людей, умеющих читать вслух! Да и кто заботится об этом искусстве? И как редко бывает, чтобы даже в тесном кругу (не говоря уже о большой аудитории) происходило чтение вслух беллетристических произведений. А между тем что может быть более радостным, чем такое общение вокруг чтеца, знакомящего аудиторию с высокохудожественным рассказом, быть может только что вышедшим из-под пера писателя!

Я думаю, уже в недалеком будущем всякий рассказ или повесть выдающегося писателя до появления в печати (на что уходят обычно долгие месяцы и даже годы) будет прочитываться по рукописи в сотнях аудиторий. Еще до того момента, как произведение будет размножено типографским станком, оно уже приобретет своих поклонников и ценителей, которые будут с

нетерпением ждать минуты, когда они смогут прочитать у себя дома тот рассказ или роман, который им так понравился при чтении вслух.

Районному театру не придется замыкаться в четырех стенах закрытых помещений. Он должен вынести свою работу на площади и улицы. Он подготовит небольшие труппы из трех-пяти человек, которые будут в праздничные дни или по вечерам бродить по городу и давать в парках и на перекрестках полуимпровизированные спектакли, выступать чтецами или собирать вокруг себя, под деревом сада, группу слушателей и читать стихи и рассказы.

Может-быть, эти бродячие труппы и актеры-одиночки станут ездить по городу на передвижной сцене - тележке, как в давно прошедшие времена, и исполнять под открытым небом небольшие пьески.

Музыкально-вокальный отдел пролетарского театра займется широкой пропагандой хорового пения, так близкого по духу и так популярного в России, но до сих пор не дисциплинированного и не культивируемого.

Если районному театру удастся создать вокруг себя большой контингент исполнителей, художников и сотрудников, он может попытать свои силы в организации зрелища под открытым небом. Сперва, может - быть, это будет простое карнавальное шествие, где маски и символические фигуры будут осмеивать ненавистный капитализм и в символических, может-быть, даже несколько наивных, формах изображать торжество рабочего класса.

Затем можно приступить к организации и целого связного спектакля. Текст пьесы будет несложен (так как слова будут плохо слышны), на первом плане придется поставить хоры, музыку и сценическое действие (включая танцы).

Разве не явится привлекательным сюжетом для такого зрелища цепь исторических картин на знаменитые фразы «Коммунистического Манифеста» о борьбе классов? Перед зрителем пройдут картины первобытных эпох, драматические сцены из греческой и римской истории, восстание рабов, крестьянские войны, революции XIX в., забастовки и восстания последних лет.

Если ограничиться даже одной русской историей, как выпукло и красочно можно будет изобразить борьбу социальных сил на пути к царству свободы! Даже одна история Петербурга или история русского рабочего движения даст богатейший материал для режиссера и драматурга. Вот основание столицы на костях крестьян и рабочих. Разгул царизма. Восстание декабристов. Николаевщина. Чернышевский на плахе. Первые рабочие волнения. Убийство Александра II. Стачки 90 гг. 9 января и 17 октября. Вторая революция. Дни Советской Республики.

Здесь открывается широкое, еще не использованное поле для творчества режиссера, художника, драматурга. Спектакли этого

рода непосредственно примыкают и частью переходят в народные празднества, в те свободные проявления радости, которые станут доступны лишь в годы полного освобождения от тяжких оков экономического гнета.

Постановка пьес массового действия под открытым небом для России будет совсем новым делом, поэтому полезно будет учесть в этом отношении опыт Западной Европы. Ромен Роллан, опираясь, главным образом, на изучение швейцарских народных представлений, дает следующие ценные указания на этот счет:

1) «Поэт должен брать исторические сюжеты, уже известные, тогда можно ограничиться кратким изложением; 2) следует все давать непременно в больших размерах—обширные торжественно обставленные картины, марши, жертвоприношения, сражения, танцы, пантомимы, при чем все эти явления должны протекать быстро, если по смыслу пьесы они имеют лишь второстепенное значение; 3) все поэтические части, предназначенные для размеренного пения, должны быть просты, проникнуты одним чувством... Это придает энергию, быстроту и разнообразие, которых требует подобный спектакль. Музыкант должен работать над приготовленной таким образом поэмой исключительно в долгих нотах (grosses notes). его гармония и мелодии должны быть широки; все детали утонченного рода должны отсутствовать в его оркестре... Здесь все должно быть больших размеров; смотреть эти картины надо издалека; здесь-то и надо рисовать в некотором роде метлой» [1]).

Хотя Роллан говорит здесь о музыкальной трагедии, но его замечания применимы и к драматическим постановкам с массовым действием под открытым небом. Специально о драматических постановках Ромен Роллан замечает:

«Неверно, будто бы эти огромные театры под открытым небом (на 20 тыс. зрителей) пригодны лишь для музыкальных представлений. Если акустика нормальна, то разговорная декламация достигает так же далеко, как и пение, и гораздо дальше, чем оркестр. Само собой разумеется, обычные правила игры и декламации здесь неприменимы. Актер должен стоять у края сцены и самым отчетливым образом произносить каждое слово; поэтому для такого театра необходимо упрощать действие, расширять диалоги, меньше слов, меньше жестов, но больше экспрессии; вообще — сосредоточенность страсти, действия, стиля. Музыка очень полезна, но на втором плане. Театр подобного рода требует необходимо могучих эффектов в жанре фрески. Толпы употребляются на нем так, как индивидуумы в старом театре. Нужно устраивать диалоги между группами, двойные и тройные хоры... Место индивидуальных интриг мало-по-малу займут, таким обра-

---

[1]) Р. Роллан. Народный театр. 1910. Изд. «Знания», стр. 90—91.

зом, массовые конфликты. Лишь общие черты. Сильные драматические противоположности. Крупные эффекты света и тени. Обширные размеры этих театров позволяют представлять одновременно, но раздельно различные эпизоды, даже, можно сказать, различные моменты одного и того же действия» [1]).

Я так подробно останавливаюсь на этих спектаклях, потому что они явятся прекрасной школой в работе над новым театром.

Конечно, эти зрелища-представления будут скорее в ведении не районных, а центральных организаций. Районные театры дадут, однако, им необходимую поддержку, снабдив опытными исполнителями и сорганизованными отрядами музыкантов, певцов, танцоров и т. д.

Только при наличности достаточно прочных районных театров возможно будет и процветание центрального социалистического театра, который неизбежно возникнет и в столицах, и в крупных городах. Я мыслю этот театр не столько как образцовую сцену, которая впитает в себя весь цвет пролетарского драматического искусства, сколько как наиболее оборудованную технически сцену, где районныя труппы будут иметь возможность перед более обширной и строгой аудиторией показывать то лучшее, чего они добились в своем местном театре.

Превращение центрального театра в театр с постоянной труппой профессионалов (хотя бы и вышедших из рабочей среды) нарушит, мне кажется, основной принцип пролетарского театра— непосредственную близость его к массам. Я уверен, что центральный театр, организованный на этих началах, неизбежно оторвется от массы и будет иметь тенденцию стать театром обычного типа, отличающимся от остальных театров только репертуаром, а вовсе не своими основными принципами. Такой театр может стать театром хороших социалистических пьес, но он никогда не будет тем творческим пролетарским театром, о котором я писал выше.

Я думаю также, что центральный театр с постоянной труппой рабочих-профессионалов отвлечет из районов наиболее ценные силы и толкнет их на опасный путь чисто профессиональных театральных интересов.

Такой центральный театр, превращаясь в театр профессионалов, естественно, будет иметь свои декоративные, бутафорские и костюмерные мастерские, обслуживаемые платным персоналом тоже профессиональных работников. Творческая связь с массой будет и в этом отношении резко нарушена.

Одним словом, центральный социалистический театр только тогда будет содействовать революционизированию театра, когда он будет построен на указанных выше принципах, т.-е. по типу районного театра.

---

[1]) Там же, стр. 92—63.

Самое рациональное, я думаю, сделать центральный театр ареной свободной конкуренции между отдельными труппами из районов. Эта возможность показать в главном театре, прекрасно оборудованном, лучшие постановки районных театров, явится прекрасным импульсом для творчества. Это даст также возможность районным театрам взаимно обменяться опытом, познакомиться с постановками, сделанными, может-быть, в далеких окраинах, и таким образом усилить «театральное кровообращение» города.

Для координации работ районных театров необходимо будет создать «центральный совет», куда войдут, главным образом, режиссеры соседских театров плюс представители каких-либо центральных пролетарских организаций. Этот совет окажет содействие в подыскании пьес, в облегчении технических условий постановки, введет, может-быть, обмен труппами и постановками между отдельными районами (что создает не бесполезный «передвижной театр», а целесообразное «передвижение театра» по районам) и т. д.

Кроме того, в центре полезно создать основную школу-студию, где будет итти более ответственная работа, недоступная районам. Эта студия станет тщательно регистрировать и углублять искания районов и подготовлять для окраинных школ и театров опытных инструкторов.

Для объединения всей работы рабочих трупп города время от времени можно будет ставить пьесы, куда участниками войдут лучшие исполнители соответствующих ролей изо всех районов. Кроме того, надо будет попытаться итоги сезонной работы отметить какой-либо «центральной постановкой», в которой будут заняты несколько сот человек из районных студий и драматических кружков. Эта постановка пьесы с массовыми сценами поможет объединению обще-городской работы и сблизит все рабочие труппы за одним практическим делом.

Такова схема пролетарского театра, как он рисуется в ближайшем будущем [1]).

---

[1]) О строительстве пролетарского театра см. еще в моей брошюре «Революция и театр.» М. 1918. Изд. «Денница».

ГЛАВА VI.

Репертуар.

Вероятно, никто не станет спорить, что самой нашумевшей пьесой русского репертуара последних лет была поставленная Студией переделка рассказа Диккенса «Сверчок на печи». Все рецензенты с восторгом отзывались как о постановке, так и о самой пьесе. Попасть на «Сверчка» было заветным желанием всякого москвича и провинциала. Восторгаться «Сверчком» стало модной театральной болезнью.

Конечно, в «Сверчке на печи» есть моменты самоотверженной любви, но общее впечатление от всей пьесы можно охарактеризовать словами: гимн мещанскому уюту, торжествующая песнь узкой семейной жизни, хвала теплому камину, сверчку на печи, детской люльке, ветчине, семейному благополучию и свадебному пирогу. Все эти элементарно пошлые темы сдобрены ловкой интригой, окутаны сентиментальной поэтической дымкой и уснащены обычным диккенсовским счастливым финалом, когда все разъясняется к общему счастью: пропавшие сыновья находятся, пошатнувшееся семейное счастье укрепляется, злодеи-богачи раскаиваются и добреют, любящие сердца соединяются узами брака.

Если изобразить в театре апофеоз мещанского благополучия— ничего лучшего не выберешь, как постановку «Сверчка» или «Гимна Рождеству» (того же Диккенса), где хвала жареному гусю занимает не менее почтенное место, чем история раскаявшегося и подобревшего скряги.

Заметьте, что «Сверчок» есть еще лучшее достижение театра, ибо мы видели и «Осенние скрипки» на образцовой сцене и бесконечный ряд пьес Рышково-Потапенковского жанра.

Первые полтора года революции не принесли никакого обновления русскому репертуару. Характерно, что даже театры, попавшие в руки Совдепов, в области репертуара шли по проторен-

ной дорожке. Пролетарские драматические кружки, вазмножившиеся, как грибы, ринулись исполнять не какие-либо новые пьесы, близкие рабочему классу по духу, а старую ветошь буржуазной сцены третьего сорта.

С горечью приходится признать, что в области театра рабочий класс в эпоху социалистической революции попал под влияние буржуазных вкусов, да еще третьего сорта. В Москве и провинции в 1917—1918 гг. под флагом совдепов в социалистических кружках молодежи пролетарского театра исполнялись пошлости в роде «Жена на прокат», «Фиговый листочек» или грубые подделки под искусство Евдокимовых («Непогребенные») и Белой («Безработные»). Конечно, влияние второстепенных актеров, втершихся в заведывание советскими театрами, и примазавшейся интеллигенции давало себя знать в этом подборе материала. Находились, однако, и целые организации (в роде «Секции фабричных и народных театров» в Москве), которые пытались пичкать пробудившийся народ стряпней Евдокимовых, Клепиковых и т. п. кухмистеров сцены. Более ответственные организации интересовались в первую очередь государственными театрами или двумя-тремя театрами в центре города, на виду у всех, а не театральной жизнью рабочих окраин.

Так случилось, что вопрос о репертуаре пролетарского театра и народного театра был только поднят, но ни в коей мере не разрешен. Кое-что намечено в этой области, но гораздо больше придется сделать в ближайшем будущем. Репертуар пролетарского театра еще предстоит создать.

С какими требованиями приходится подходить к вопросу о репертуаре пролетарского театра? Ромэн Роллан в своей остроумной книге выдвигает три принципа для народного театра.

«Первое условие для народного театра—это служить местом отдыха. Театр должен служить местом физического и морального отдыха для рабочего, утомленного трудовым днем. Исходя из этой мысли, Роллан осуждает, напр., «Власть тьмы», как пьесу, «скорей способную нагнать уныние на народную аудиторию, чем принести ей пользу».

«Второе условие—это служить источником энергии. Театр должен избегать всего, что угнетает и принижает. Он должен поддерживать стойкость и энергию духа».

В-третьих, наконец, «театр должен служить делу умственного развития». «Радость, бодрость и знание—вот три основных условия народного театра». «Народный театр должен избегать двух противоположных излишеств, которые столь обычны в его практике. С одной стороны, морализирующей педагогии, извлекающей холодные уроки из живых творений; это и не эстетично и не целесообразно, так как недоверчивая публика чует, что ей преподносят поживку, и отворачивается от нее. С другой стороны, надо

избегать бездушного дилетантизма, желающего во что бы то ни стало только развлекать народ: это позорная игра, за которую народ не всегда поблагодарит» [1]).

Эти замечания с некоторыми дополнениями и поправками можно применить и к пролетарскому репертуару. Театр должен давать рабочему классу стимул к радостному приятию жизни, повышать его бодрое революционное настроение, обогащать его опыт и круг его знаний. Но при этом надо избегать всего нехудожественного, грубо тенденциозного, морализирующего.

Глубоко прав был Луначарский, когда писал о репертуаре социалистического театра: «не дай Бог, если кому-либо захочется констатировать в пяти актах преимущество короткого рабочего дня или даже свободы слова и печати». «Новый театр должен быть на высоте античного по простоте архитектуры пьесы и по высоте религиозно-философской мысли, но без чуждой нам декламаторской монотонности греков. Он должен обладать всей пышностью внешних и психологических красок Шекспира, но без его чрезмерной объективности, ибо, держась ее, только титану возможно играть положительную культурную роль. Он будет проникнут гражданским и культурным пафосом лучших произведений Шиллера без его сентиментальной умеренности, связывающей крылья его полетам» [2]).

В первую очередь пролетарский театр должен попытаться найти пьесы, проникнутые истинно-социалистическим духом, революционным протестом против капиталистических оков.

Надо сознаться, что сейчас таких пьес почти что нет вовсе. На первых порах вряд ли можно будет найти больше десятка пьес, сколько-нибудь приближающихся к этим требованиям; к тому же часть их остается непереведенной на русский язык.

Если даже расширить наши требования и включить пьесы, так или иначе касающиеся революционной борьбы народных масс или бичующие капиталистический уклад жизни, то и в этом случае у нас окажется небольшой выбор.

Можно будет назвать «Зори» Верхарна (хотя пьеса проникнута чуждой пролетариату идеей о герое, творящем историю), «Ткачи», пьесы Голсуорти («Толпа», «Борьба», «Справедливость; приходится оговориться, что в «Борьбе» звучат все те же ноты «примиренчества», а в других пьесах преднамеренная тенденциозность нарушает впечатление), «Гибель Надежды» Гейерманса, «Катастрофа» Делла Грациа, пьесы Ромен Роллана из эпохи французской революции: «Волки», «Взятие Бастилии», «Дантон», совсем неизвестные в России пьесы ирландских драматургов — лэди Грегори (напр., «У врат тюрьмы»), Иетса (напр., «Кэтлин

---

[1]) Ромэн Роллан. Народный театр, стр. 83—86.
[2]) Сборник «Театр», изд. «Шиповник». Стр. 31 и 35.

из рода Хулиген»), сатиры О. Мирбо («Эпидемия», «Бумажник», «Вор», «Раб наживы» и его же «Жан Руль»), некоторые пьесы Бернарда Шоу («Ученик дьявола», «Профессия г-жи Уоррен» «Шоколадный солдатик), «Люнгорн и К°» Бергстрема.

Из русских пьес почти не на чем остановиться. Есть «Враги» Горького, но сценически эта пьеса обречена на неуспех. Приемлем «Савва» Андреева, как протест против религиозного суеверия.

Конечно, ни одна из перечисленных пьес все же не может быть признана образцовой для социалистического театра. И пролетарский театр с самого начала обречет себя на гибель, если он замкнется лишь в круг пьес в роде указанных выше. Необходимо использовать и сокровищницу прошлых столетий. Даже из репертуара современного театра можно выбрать не один десяток прекрасных пьес, художественное значение и общественный смысл которых пролетариат оценит гораздо лучше, чем теперешняя мещанская аудитория. Этот классический репертуар будет полезным для воспитания вкуса, как необходимая школа, как единственное орудие борьбы против театральной пошлости.

Руководители рабочего театра, увлекающиеся пьесами обязательно из рабочего быта и непременно с социалистической тенденцией, только оттолкнут массу от театра и придут сами к пьесам в роде «Непогребенных» и «Безработных».

В театре рабочем должны звучать ноты романтического героизма и пафоса борьбы, но там же должен слышаться беззаботный смех и разливаться бодрое, безудержное веселье. Пусть пройдут перед массой все эпохи прошлого и все лики театрального творчества. Этот старый репертуар перед рабочей аудиторией и в трактовке рабочих групп может преобразиться и явиться совсем в новом виде.

Рабочий и будущий социалистический театр не станут зарекаться от пьес прошлого. В репертуар должны быть включены прекрасные образцы искусства минувшего и настоящего: некоторые пьесы греков, трагедии и комедии Шекспира («Гамлет» и «Лир», «Сон в летнюю ночь» и «Юлий Цезарь»), Кальдерона («Стойкий принц», «Жизнь есть сон»), Мольера («Мнимый больной», «Мещанин в дворянстве», «Тартюф»), Лопе де-Вега («Овечий источник»), Шиллера («Разбойники», «Вильгельм Телль»), Мериме («Жакерия»), Ибсена («Бранд», «Доктор Штокман» «Строитель Сольнес»), «Ревизор» и «Женитьба», «Лес», «Гроза», «Безприданница», «Плоды просвещения» и многое другое.

Многие пьесы и классического и социалистического репертуара предстоит еще перевести или извлечь из архивной пыли забвения. Репертуар не только пролетарского, но даже вообще обновленного театра требует еще большей работы и новых поисков.

Чтобы хоть сколько-нибудь обойти эту скудость репертуара, придется широко прибегнуть к трудной, неблагодарной и многими справедливо оспариваемой работе по инсценировке романов и рассказов. В виде материала для инсценировки можно указать романы Уэльса, посвященные будущему обществу, «Овод» Войнича, «Пелле - завоеватель», «Жерминаль» Зола, может - быть, трилогию из эпохи французской революции, написанную Феликсом Гра («Марсельцы», «Террор», «Белый Террор»), произведения Пьера Хампа («На рельсах» — полностью не переведена), романы Франка Норриса об американских хлебных синдикатах, рассказы и повести Джека Лондона, Уптона Синклера и др.

Из небольших вещей, любопытных для инсценировки, можно назвать произведения А. Гастева (Сборник «Поэзия рабочего удара»), Уота Уитмана, Верхарна и др.

Наконец, придется широко применить принцип импровизаций. Comedia dell'arte имеет все основания возродиться сейчас в России. Пусть режиссер или кто-нибудь даст труппе рабочих какую-либо тему, в двух словах, может-быть, он наметит несколько типов, два-три момента в развитии сюжета,—все остальное: диалог, ход фабулы, развязку будут импровизировать сами исполнители, может-быть, при участии публики.

Жажда самим писать пьесы или импровизировать их чрезвычайно сильна сейчас, и из ряда мест России (из деревень и рабочих поселков) сообщают о таких импровизациях спектаклей, которые пользуются среди исполнителей и населения большей любовью, чем спектакли с разученной по тексту пьесой.

Эта жажда импровизации обнаруживает в массе здравый театральный инстинкт. Когда он несколько оформится и пройдет искус театрального опыта или школы, у нас выработаются новые пролетарские драматурги, и дело репертуара будет упрочено.

Пока придется признать, что репертуар пролетарского театра еще не создан.

ГЛАВА VII.

Новые пути театра.

Перед пролетарским театром, который порвет со всей рутиной и условностью старого театра, откроются безграничные технические возможности. Он будет порой возвращаться к прошлым векам и, организуя шествия и празднества, учиться кое-каким техническим приемам у средневековья. Почему, напр., не послать по городу торжественных герольдов, которые будут трубить на перекрестках, кричать: «ойэ! ойэ!» и во всеуслышание сообщать о готовящемся спектакле или празднестве?

Пролетарский театр охотно использует опыт массовых зрелищ, столь богатый у древних греков и римлян. Он с благодарностью примет многие достижения и уроки, которые дают Художественный театр и его Студия. Даже стиль условных упрощенных постановок будет применен при некоторых случаях. Разве, в самом деле, постановка «Зорь» Верхарна не требует известного обобщения, отрешения от всяких национальных и временных особенностей? Пьеса изображает революционную борьбу пролетариата вне всяких конкретных исторических и бытовых условий—она словно синтезирует ее. Естественно, что и костюмы, и декорации, и общий стиль исполнения должны иметь тот же обобщающий характер. Это не бельгийский рабочий, а пролетарий мира, с присущими всем рабочим чертами психологии, бытовых особенностей и костюма. «Великий Город»—это не Брюссель или Лондон, это—капиталистический город вообще, символ всепожирающей столицы.

Но если пролетарский театр охотно будет пользоваться опытом веков, то он вовсе не будет страдать эклектизмом. Вся этот многоликий опыт будет претворен и преобразован в интересах и применительно к задачам нового театра, объединяющего актеров и зрителей в одном творческом порыве.

Это совместное творчество зрителей и актеров прежде всего отразится на технике нового театра.

Сам театральный зал должен будет подвергнуться архитектурным переменам, облегчающим это слияние сцены с зрительным залом. Здесь возможно несколько вариаций. Авансцена входит в зал большим полукругом (как в мюнхенском Художественном театре или нью-йоркском «Гипподроме») и образуется широкий просцениум, вводящий актеров в среду зрителей. Все зрелище переносится со сцены в партер, т.-е. театр превращается в подобие цирка. Это еще теснее связывает место, где играют, с местами для зрителей, но, конечно, сводит на-нет декоративную сторону спектакля. Зрительное впечатление будет создаваться уже не при помощи больших полотен, а путем небольших сооружений, не загораживающих актера, видоизменением убранства пола, переменой освещения. В большинстве случаев современный драматический театр нельзя будет использовать для таких целей без коренной перестройки. Истинный театр будущего по архитектурным своим особенностям должен применить принцип амфитеатра вместо ярусов и допустить использование не только сцены, но и арены (партера). Уже описанный мной «Гипподром» (в Нью-Йорке) очень остроумно подошел к разрешению этой архитектурной проблемы. Он имеет только два яруса, т.-е. два амфитеатра один над другим. Эти ярусы идут широкой дугой вокруг полукруга просцениума, очень похожего на арену цирка. Кроме того, имеется грандиозная сцена: цирк сочетался здесь с театром и в духовном и в архитектурном отношении.

У нас таких театров нет вовсе, и для некоторых постановок придется воспользоваться зданиями цирков. Однако, в небольших театральных и концертных залах, я думаю, можно будет применить перенесение сцены в середину залы. Для этого придется только поставить невысокую эстраду посередине залы. Смена декораций сведется к перемене мебели или освещения, актеры будут приходить с разных концов залы и уходить в среду зрителей [1]).

На первое время практичнее всего приспособить существующие театры к новым требованиям по примеру японцев. У них, как известно, на уровне сцены сделаны два помоста, которые идут прямо через зрительный зал к выходам, так, как у нас идут проходы между кресел партера. Эти помосты, примерно, на один аршин выше пола партера (публика сидит прямо на полу). По этим помостам идут и актеры на сцену и зрители, чтобы попасть на свое место в партере.

Когда японский актер идет по этому мосту назад в публику, его иногда целуют, обнимают и приветствуют.

---

[1]) Нечто подобное описывает С. Волконский в своей рецензии о постановке «Франческа да-Римини» Н. Евреиновым. См. «Отклики театра». Стр. 22.

Та же близость актера к зрителям имела место и в старинном европейском театре. В Шекспировском театре на сцене были устроены ложи. В театрах Италии и Франции наиболее почетные гости занимали место по бокам просцениума и действие разыгрывалось непосредственно между ними.

В большинстве случаев в наших театрах будет не трудно построить один центральный помост, примыкающий к сцене где-нибудь около суфлерской будки. Помост аршина два-три ширины и, конечно, без перил будет постепенно спускаться и сходиться с полом еще в самом зрительном зале. Этот помост будет служить не только для того, чтобы открыть артистам, так-сказать, дверь в четвертой стене для входов и выходов,—он будет и ареной драматического действия. В японском театре мне приходилось видеть, как наиболее драматические моменты пьесы (сцены преследования, столкновения, мольбы о пощаде, убийства) разыгрывались на этом помосте, в непосредственной близости к зрителям. Для режиссера это расширение сцены и изменение угла зрения, под которым зрители будут смотреть на происходящие (не с одной стороны, а со всех), даст повод для новых комбинаций групп и иного, более свободного планирования всей пьесы.

Первым техническим приемом нового театра будет фактическое уничтожение рампы путем создания этого центрального помоста. На нем в самой среде зрителей будут разыгрываться многие сцены пьесы, актеры будут выходить из тех же дверей, что и публика.

Быть-может, придется не ограничиваться одним помостом, а прямо перенести некоторые сцены в те или другие места залы.

В некоторых случаях это будет содействовать непосредственному вовлечению зрителей в сценическое действие. Разумеется, однако, что пьесы без толпы в качестве действующего лица не могут дать зрителям ни возможности, ни материала для участия в спектакле.

Как же вовлечь зрителей в игру при постановке таких пьес с массовыми сценами?

В эллинскую эпоху хор являлся олицетворением зрителей. Через него толпа принимала участие в изображаемом зрелище. Буржуазный, классовый театр, естественно, не мог создать атмосферу, необходимую для объединения, всего театра в едином чувстве, для слияния актеров с зрителями.

В пролетарском театре при исполнении пьес, где действующим лицом будет масса, борющаяся и страдающая, склоняющаяся под ударами и победно рвущаяся вперед, можно будет довольно легко добиться соучастия зрителей в спектакле. Это будет облегчено самой организацией нового театра, при которой пьеса уже до постановки будет хорошо известна и близка большинству зрителей. Ведь они не только прочтут ее или примут участие в дис-

куссии по ее поводу, но будут присутствовать на репетициях, войдут в стиль постановки пьесы, будут знать тон, в котором ведется пьеса, мотивы, которые там поются, слова, которые выкрикиваются.

Все это поможет сознательному и тактичному вмешательству зрителей в пьесу. Разумеется, здесь могут быть и шероховатости и несообразности, нарушающие впечатление от спектакля. Все это наладится не сразу. Попытки в этом направлении во всяком случае надо будет сделать.

Первые опыты, мне кажется, можно будет сорганизовать таким, например, образом. При постановке пьес Ромэн Роллана из французской революции, в моменты, когда на сцене раздается пение «марсельезы» или «Ça ira», —зрители втягиваются в это пение, в крики, сопровождающие его, и даже совершают некоторые действия: подходят к сцене и помосту, воздевают руки, аплодируют, машут платками.

В «Зорях» Верхарна легко выделить такие же моменты, где зрителям легко будет войти в спектакль активными действующими лицами. Можно ввести или хоровые моменты на мотивы широко известные («Интернационал» — конечно, с иными словами) или какие-либо другие коллективные выступления: возгласы ужаса, торжества и т. д.

Даже современный театр и нынешняя церковь уже дают несколько примеров аналогичного коллективного творчества. Во всех театрах Парижа и Лондона, расположенных в рабочих кварталах, солист-певец постоянно старается создать из зрителей хоры, ему подпевающие. Кому приходилось слышать в маленьких окраинных театриках Парижа талантливого певца Монтегюса в его бичующих буржуазию песенках, тот, наверное, помнит, как легко удается ему создать из аудитории соисполнителей, мощно подпевающих припевы песенок и создающих слабому голосу певца звучный резонанс.

В католических мессах (напр., во время праздника Тела Господня) и в православных пасхальных службах некоторых областей России легко создается такой же импровизированный хор из всех присутствующих, оставляющий потрясающее впечатление даже на людей, глубоко враждебных всяким религиозным церемониям.

Это начало коллективного творчества пролетарский театр может применить в полной мере и в драме, и в опере, и в трагедии. Конечно, только с развитием пролетарского театра и ростом культурности и сознательности пролетарских масс это хоровое начало найдет себе вполне идеальное воплощение в театре. Актер явится тогда только «значителем» действия, «запевалой» коллективно творимой оперы, «первым актером» многочисленной импровизированной труппы.

Сейчас пролетарский театр будет лишь нащупывать эти новые пути применения хорового начала к театру, преображенно воссоздавать театр прошлого, который не знал губительного деления на пассивных и активных участников театра,—на тех, кто действует, и тех, кто только смотрит.

Можно, несомненно, найти и другие способы и средства вовлечения зрителей в спектакль. Возможно, напр., попытаться создать иные формы сценического действия. Представьте, что рассказчик или сказатель будет описывать или рассказывать какую-либо былину, драматическое повествование, эпическую поэму, а толпа станет изображать описываемое в действиях и звуках.

Под открытым небом некоторые из этих своеобразных импровизаций будут особенно легко осуществимы. Здесь «зачинатель» драматического действия может скорее своим примером вовлечь зрителей в игру, и так создастся общий хор, совместная драматическая игра, общий пляс.

Возможно, конечно, применение и других новых приемов постановки или использование некоторых старых методов театральной техники.

При кинематографических сеансах пролетарского театра, напр., вместо укоренившегося музыкального аккопанемента или, вернее, на ряду с ним следует ввести и чтение. (Это делается, напр., в Японии). Текст актеру придется импровизировать, может-быть, каждый раз по разному. Явиться таким чтецом-импровизатором для актера будет, несомненно, очень заманчивой и часто весьма благородной задачей.

Из старинных театральных форм следует приветствовать возрождение «пролога», который таким простым средством (чтением обращения к публике) достигает интимной близости между залой и сценой.

«Пролог» может быть создан самыми разнообразными способами. При инсценировке романа—его роль будет выполнять чтец, всегда более близкий зрителям, более понятный, более «свой», чем актер.

Для пьес «преувеличенного» стиля, вроде «Женитьбы» или «Ревизора», «пролог» мог бы явиться чем-то средним между суфлером и автором. Он одет в костюм 30 гг., перед началом действия он представляет зрителям всех действующих лиц с краткой характеристикой (подлинными словами Гоголя), во время действия он (сидя, как чтец, с боку, в особой нише, или в углу авансцены) следит по книжке и подсказывает актерам, когда они запинаются. Этот явный суфлер, думается, ничуть не будет ослаблять впечатления. Истинно восприимчивая аудитория никогда не отвлечется от сцены из-за присутсвия «пролога» у рампы. В японском театре люди в черной одежде (в черной — ибо их не надо видеть) прибирают сцену во время действия, подают актерам

нужные им предметы, поправляют их одежду и сидят затем у них за спиной на корточках и читают им роль по тетрадке. Даже европеец скоро приучается не обращать внимания на этих людей. Японец их просто не видит.

Еще разительнее наблюдать психологическую силу театральной иллюзии в японских театрах марионеток. Каждую марионетку, величиной приблизительно в $1^1/_2$ — 2 аршина, приносят на сцену три человека. Один, с незакрытым лицом и в костюме, соответствующем костюму куклы, является главным актером и двигает у куклы голову. Два другие, в черных костюмах и с закрытыми лицами, двигают: один—ноги, другой—руки марионетки. При этом третий (с соучастием своего помощника) читает все роли. И что же? Японец не видит никого из этих четырех живых людей, которые даже не делают попыток скрыть себя от взоров, а видит и слышит только марионетку: для него именно она играет. Европейский ребенок, увидав этот театр, тоже задает вопрос: эти куклы живые? И даже взрослые через полчаса привыкают к странной обстановке и захватываются драмой, разыгрываемой куклами.

Все эти примеры заставляют думать, что и у нас аудитория будет увлекаться содержанием изображаемой драмы или комедии независимо от технических условностей, которые будут применены.

Форму пролога в том виде, как я указал выше, следует во всяком случае предпочесть тем традиционным вступительным лекциям пред спектаклями, которые считаются почему-то особенно необходимыми в театрах для широкой массы. Многократные примеры убеждают, что зрители во время таких лекций поглощены главным образом одной мыслью: «когда же окончит лектор говорить и мы **увидим** театр»! Лекция до такой степени не связывается с театральным зрелищем, что даже при самом талантливом лекторе она никогда не сливается гармонически со спектаклем, всегда звучит дидактически, выпадает из памяти уже после первого зрелища.

Подготовка зрителей к пьесе должна вестись не таким механическим приклеиванием дидактики к театру, а путями, указанными мною выше, т.-е. предварительным чтением, дискуссиями, лекциями. Зато необходимо будет давать зрителям краткое введение к пьесе и характеристику автора в печатной форме. Афишка будет заключать не только список действующих лиц и фамилий актеров, не только изложение пьесы на 2—3 небольших страничках, но и ту краткую лекцию, которую об этой пьесе можно было бы прочесть, а также ноты некоторых мотивов, слова песен и т. д.

Эта афишка-книжка не только будет введением в спектакль, не нарушающим впечатления, но послужит и хорошей памяткой

по которой зрителю легко будет воспроизвести и восстановить свои театральные впечатления.

На ряду с афишками (по возможности—бесплатными) в зрительном зале можно будет достать по дешевой цене и полный текст пьесы, книги о пьесе и об авторе, открытки, воспроизводящие отдельные сцены, и т. д. По стенам фойэ и коридоров будут развешаны все этюды костюмов и декораций для пьесы,— вся подготовительная черная работа предстанет перед всеми желающими с ней познакомиться.

Пролетарский театр не должен скрывать никаких тайн своего творчества. Его работа от первого до последнего шага должна быть доступна всем и каждому.

Многие возражали мне по поводу моего стремления ознакомить широкую аудиторию с пьесой и даже постановкой до первого представления, что вследствие этого потеряется «прелесть неожиданности». Я думаю, что даже у лица, детально ознакомившегося с пьесой и посетившего десяток репетиций, на первом представлении всегда будет достаточно много моментов неожиданной радости. Я считаю также, что только человек, хорошо знающий пьесу, подумавший над ней, может-быть поработавший над отдельными ролями и сценами, получит полное, истинное и плодотворное («творческое») наслаждение от театрального зрелища. Удовольствие неожиданности — элементарная психологическая эмоция. Наслаждение, получаемое после определенного творческого труда над пьесой, гораздо более высокого порядка. Не надо забывать также, что на ряду с радостью от неожиданности имеется и радость повторного переживания. Всякий больше наслаждается тем мотивом симфоний, который ему знаком, и той оперой или сценой пьесы, которую он уже раньше слышал.

Этой подготовке зрителей к спектаклю я придаю особенное значение, так как без нее немыслима никакая сколько-нибудь серьезная революция театра.

В области декоративной новому театру тоже придется искать каких-то новых возможностей. Сейчас наблюдается упорное стремление пропагандировать для рабоче-крестьянского театра постановку «на сукнах». Это, говорят, художественно и, главное, дешево и общедоступно.

Я думаю, что это увлечение сукнами может принести серьезный вред театру рабочих и крестьян. В этой теории сукон лежит старое, обветшалое начало, которое требует полотна Кузнецовых, Головиных, Бакстов, Добужинских, Бенуа для центральных и Государственных театров, а народу уделяет солдатское сукно.

Я скажу: пусть на сукнах ставят в больших театрах, где изощренный зритель утомлен от многокрасочности, но долой сукна в театрах народа.

Я предпочту «задник», расписанный сельским маляром, и пестрые самодельные костюмы из миткаля самым лучшим сукнам. Ибо сукна, да при убогости костюмов, все же бескрасочность, отрицание краски, чистота фона, а мазня маляра все-таки может дать хоть красочное пятно, хоть жажду красочной гаммы, а порой (посмотрите вывески уездных городов!) и очаровательное зрелище для глаза.

Не следует забывать, что главная масса народа не видала и не видит картин и живописи (кроме образов). Театральная сцена— это единственное место, где она может приобщиться к живописи, узнать ее, полюбить. Показывать ему даже красивые сукна все равно, что водить в музей, где будут одни благородными тонами раскрашенные стены.

А потому—долой сукна! Дайте театру народа живопись! Пусть театр даст толчок увлечению красками и рисунком и также вовлечет местные силы в работу, как вовлечет их само театральное действие.

Все выше сделанные замечания о вовлечении зрителей в театральную игру не следует принимать, как немедленную программу для действия. Отнюдь не следует черезчур преувеличивать значение всех этих технических приемов привлечения зрителей к драматическому действию. Следует помнить, что прежде всего надо будет сделать прочной ту кровную связь театра с массой, о которой было сказано в предыдущих главах. Только после того, как пролетарский район тесно спаяется со своим театром, действительно создаст театр из самого себя, своими собственными усилиями, возможно будет участие аудитории в спектакле. Такое соучастие явится само собой, органически и логически. Насильственное же введение этого метода соучастия без преобразования основ театра или породит жалкую пародию, или ознаменуется полным крахом.

Революционизирование театра совершается не путем применения иных технических, формальных приемов постановки, а полным органическим преобразованием всех основ театрального бытия. Когда эти новые основы будут заложены, новая техника придет сама собой.

ГЛАВА VIII.

Народные празднества.

Для всякого деятеля театра возрождение празднеств народа должно казаться исключительно заманчивой задачей. Ведь в истинном народном празднестве имеются два характернейших момента, особенно близких работнику нового театра. Народное празднество связует в одно весь разнородный комплекс искусств, все многоразличные типы и виды театрального представления. Оно и мыслимо лишь, как синтез красочных волн с звуковыми, живописи с музыкой и пением, танца с декламацией, акробатических упражнений и хоровода, марионеток и тира, цирка и атлетики, балагана и митинга. Вся эта пестрота празднества (а пестрота—его необходимая черта) соединяется в одно целое так, что является словно новый вид творческого выявления искусства. Эта задача использовать разнородные элементы всех искусств, чтобы создать что-то совсем новое и особенное, — всегда будет заманчивой мечтой художника, режиссера, музыканта, артиста.

Вторая типичная особенность народных празднеств—коллективное творчество широких масс—столь же близка сердцу новатора театра. Празднество остается мертвым и холодным, если сама толпа не явится активным действующим лицом его, а будет лишь спокойным театральным зрителем. Веселая красно-зеленая карусель станет двигаться, как колесо смерти, если ее не осадит буйная толпа детей и взрослых. Утрамбованные площадки у оркестра будут скучны, как дачный круг, если на нем не запляшут веселые хороводы. Торжественная процессия превратится в похоронный кортеж, если вся толпа не присоединится к шествию. Остроты клоуна растают без следа, если не встретят реплики из толпы. Празднество не будет празднеством, если толпа своим творческим участием не превратит его в таковое. Без активности масс—нет и празднества, нет и радости.

Неудивительно, что в самодержавной России, так боявшейся всякой самодеятельности, народные празднества совершенно вымерли или выродились в самые жалкие пародии. Жестокая эпоха

монархической России искоренила творческую коллективную работу масс и изуродовала их жизнь. Сейчас в России, за редкими исключениями, вовсе нет истинных народных празднеств. На очереди стоит вопрос об их создании заново, об их возрождении.

Говоря о воссоздании народных празднеств, я употребляю эту привычную терминологию лишь в самом общем смысле слова и совсем не собираюсь призывать к организации празднеств, на которых сольются все классы общества.

В эти годы острых социальных конфликтов и революционной борьбы нелепо говорить о каких-то внеклассовых действиях и особенно о торжественных празднествах, объединяющих все слои и группы населения. Под словом «народные празднества» я разумею всякие коллективные празднества настоящего и прошлого, независимо от того, один класс или несколько принимает в нем участие. Применительно к теперешнему времени надо говорить особо о праздниках пролетариата или о праздниках крестьянства.

Конечно, фактически в большинстве празднеств толпа составляется из очень пестрых элементов, но один класс всегда имеет в ней доминирующее значение. Поэтому, намечая программу новых народных празднеств, всегда следует учитывать, кто именно явится творцом их, кто наложит на них печать своей идеологии.

С этой точки зрения приходится скептически отнестись к тем сторонникам народных празднеств, которые мыслят их, как какую-то модернизированную реставрацию гулянья «под Новинским», «на Царицыном лугу», или «на Марсовом поле», или увлекаются в первую голову воссозданием языческих празднеств деревни. В нашей современности кое-что из забытого прошлого может быть возрождено, конечно, но не следует забывать, что народные празднества только тогда привьются , если они будут соответствовать эпохе и, следовательно, тем классовым и социальным отношениям, которые сейчас установились. Московское гулянье XVIII века, где активным лицом были крепостное крестьянство и мелкое мещанство, резко отделяется от гулянья на современной московской окраине, населенной пролетарской массой.

Только учитывая новые задачи времени и иную психологию рабочей и крестьянской массы, можно правильно разрешить вопрос о празднествах народа. Конечно, для этого придется использовать опыт прошлого и настоящего и, главным образом, опыт европейский, так как русская современность крайне бедна коллективным творчеством народа.

Многочисленные празднества, связанные с сезонами года (в роде праздников сбора винограда, жатвы, различные майские празднества в деревнях), даже в Европе по большей части элементарны, локальны и почти не дают сколько-нибудь интересного материала для заимствования. Они восходят к глубокой древности, подобно русским праздникам Купалы, и отвечают элементар-

ной психологии крестьянства, тесно связанной с круговоротом сельско-хозяйственных работ. Для людей, которые близко стоят к крестьянству, может быть увлекательной мысль возродить праздники купальских огней, учитывая весь декоративный и режиссерский опыт современности. Можно создать декоративно красивые празднества весны и жатвы и т. д., но я не думаю, чтобы все празднества такого рода могли иметь сейчас сколько-нибудь крупное значение именно потому, что момент чистой, элементарной, языческой радости абсолютно отсутствует в крестьянстве... Кроме того, созидание новых празднеств (ведь даже праздники купальской ночи приходится сейчас создавать вновь) не может стать прочным, если празднества не будут строиться на каких-либо определенных социальных мотивах и не будут наполнены совершенно отчетливым социальным содержанием. Только то, что носит на себе печать переживаемой бурной эпохи, имеет шансы уцелеть, укрепиться, оказаться нужным и полезным.

Карнавальные празднества для современной Европы более характерны, чем какие-либо другие, хотя они и не распространяются на северные протестантские страны. Сейчас карнавал—это преимущественно праздник города, типичное торжество среднебуржуазной толпы. Несомненно, в карнавалах Италии и южной Франции много безграничного веселья, зажигающего даже заезжих флегматичных северян, в них много красок и звуков, приятна причудливость и неожиданность рисунка. Но при всем том карнавалы сейчас (т.-е., конечно, перед войной) находятся в периоде полнейшего упадка, несомненного уже по одному тому, что сама карнавальская процессия создается сейчас не творческим вдохновением мастеров, а по прихоти предпринимателя, фабриканта, ловкого содержателя отеля и т. д.

Кто принимает участие в пышном парижском карнавале, долгими часами бродящем по улицам Парижа? Главным образом, нанятые статисты, рекламирующие коммерческих дельцов. Вот пятьсот человек, пестро одетых, с сковородами, гигантскими морковями, вилками и ложками вокруг десятка пышных колесниц—всюду и везде знаменитое слово « Maggi » — фирма мясного экстракта, молочного короля, знаменитого по всему свету фабриканта-миллионера. Карнавал используется им, как средство широкой рекламы, столь любимой парижской толпой.

И «Магги» (или «Маджи», как выговаривают французы) не одинок. В карнавальном шествии идет процессия, рекламируя шоколад Менье, газету « Petit Journal » и « Matin », какие-то модные пилюли, театры «Фоли-Бержер» и «Мулен Руж» и проч. и проч. Карнавал просто-напросто превращается в одно из орудий рекламы, которым пользуется современный капитализм. Вместо простодушного, беспечного, веселого празднества, мы видим какое-то организованное с коммерческим расчетом зрелище. Совре-

менный парижский карнавал вполне подобен аляповатым надписям «Свифт» и «Михелин», которые сейчас украшают альпийские вершины во славу велосипедных фабрик и автомобильных королей.

В такой же стадии вырождения находятся и другие празднества Франции и других стран, некогда связанных с героическими моментами прошлого. А в истории Франции была эпоха величественных торжеств—праздников революции. С наслаждением перечитываешь описание этих грандиозно-задуманных и часто блестяще выполненных празднеств. Именно из этого прошлого можно почерпнуть особенно много полузабытых уроков.

Русский читатель может найти в книге Тьерсо «Празднества и песни французской революции» крайне любопытный и вдохновляющий материал этого рода. Еще Ж.-Ж. Руссо в гениальной фразе наметил основную особенность истинно народного празднества. «Поставьте посреди площади шест, увитый цветами, соберите вокруг него народ, и у вас будет праздник. Сделайте еще лучше: введите зрителей в зрелище; превратите их самих в актеров; пусть каждый видит и любит себя в других для того, чтобы все соединились крепче» [1]).

Но «праздник» и «веселье»—не синонимы, замечает Тьерсо. Ошибаются те, кто празднество народа хотят превратить в какие-то бесконечные танцы. «Национальные праздники могут иметь предметом идеи и воспоминания, отнюдь не представляющие поводов для радости; главная их цель—возвышать душу и нигде лучше, чем здесь, они не смогут сохранить надлежащую серьезность и значение».

Празднества французской революции были отмечены именно двумя этими особенностями: народ являлся активным творцом празднества, которое всегда носило печать возвышенного зрелища. Первая песня французской революции « Ça ira » родилась из недр парижской улицы. Первое празднество (праздник федерации—14 июля 1790 г.) было создано в буквальном смысле руками самого народа, который добровольно, невзирая на сопротивление властей, произвел все нужные земляные работы на Марсовом поле и затем выступил активным участником самого празднества. Я жалею, что по недостатку места не могу целиком процитировать описание этого первого празднества. Марсово поле было превращено в грандиозную арену. Земляная насыпь окружала его амфитеатром. В центре арены возвышалось колоссальное сооружение с Алтарем Отечества на вершине и широкими лестницами и площадками вокруг. Здесь собрались официальные лица, оркестры, духовенство, караулы солдат и т. д.

В центре празднества стояло принесение клятвы на верность конституции и исполнение музыкальных и хоровых номеров. Народ выражал криками и пением свой восторг, а вокруг алтаря,

[1]) Тьерсо, ст. 23. Все последующіе цитаты взяты из той же книги.

несмотря на проливной дождь, шли хороводы, исполнялась фарандала, местные танцы овернцев и провансальцев и импровизированные военные танцы.

Следующие празднества революции приняли гораздо более сложный характер. При энергичном участии художника Давида создавался очень подробный режиссерский план постановки празднеств, и главные участники его выполняли различные символические действия в роде жертвенных возлияний, сжигание символических изображений и т. п. В то же время и само участие народа принимает более организованный характер: народные выступления репетируются заранее, хоровые номера разучиваются при помощи специалистов, весь церемониал торжества вырабатывается до мельчайших деталей.

Подготовляя выступление грандиозного хора в 2.400 человек в одном из празднеств, Давид наметил такой план церемонии:

«Старцы и юноши, стоящие на горе Марсова поля, споют первую строфу на мотив Марсельезы и поклянутся вместе сложить оружие лишь после того, как будут уничтожены враги Республики. Все мужчины, находящиеся на Поле Объединения (т.-е. на арене), хором повторяют припев. Матери семейств и молодые девушки, стоящие на горе, споют вторую строфу: девушки обещают выходить замуж только за граждан, послуживших отечеству, а матери возблагодарят Верховное Существо за свою плодовитость. Все женщины, находящиеся на Поле Объединения, хором повторят припев. Третью и последнюю строфу поют все стоящие на горе. Весь народ хором повторяет последний припев».

Этот план был в точности осуществлен: в пении приняли участие сотни тысяч присутствующих. Хоры и музыка явились основой празднества. Второй его частью было декоративное шествие стройными колоннами, среди которых красовались различные аллегорические изображения и группы на колесницах.

От этих величественных празднеств революции во Франции ничего не осталось. Знаменитое «14 июля» представляет из себя жалкую мишурную потеху во славу виноторговцев и карусельщиков. Разлагающаяся Франция не способна организовать ничего подобного былым празднествам. Когда она попыталась чествовать Руссо (в 1912 г.), она сумела лишь построить в Париже пять будок для музыкантов и воздать хвалу великому философу лишь топотом танцующих ног.

Такие же признаки упадка и разложения носит и исторический праздник другой буржуазной революции — «четвертое июля» в Америке, день освобождения Соединенных Штатов от ига абсолютистской Англии. «Четвертое июля» в современной Америке превратилось в скучное официальное торжство, в котором главное место занимало пусканье фейерверков, ежегодно сводившее в могилу сотни детей и взрослых. Когда два года назад эта опасная забава

была воспрещена, празднество сразу завяло и обесцветилось: до такой степени оно было все время внешним и искусственным.

Празднества, связанные с эпохой буржуазных побед, совершенно выродились, а празднества рабочие, праздники будущего еще не приняли достаточно импозантного и разработанного характера.

Традиционный праздник 1 мая, где бы вы его ни наблюдали— в Англии, Франции, Германии или Финляндии, остается каким-то незаконченным. В шествии нет никаких эмблем и символов, кроме флагов, плакатов, перевязей и бутоньерок. Завершается шествие митингами и пением, но эта часть торжества носит чересчур упрощенный характер. Другие рабочие празднества, напр., шествие к стене коммунаров в Париже, отмечены той же печатью какой-то неразработанности и упрощенности.

Пролетарские праздники Европы и России нуждаются сейчас в какой-то большой работе подготовительного и творческого характера. Возьмем хотя бы первомайский праздник — праздник борьбы. Конечно, он должен сохраниться именно, как торжественное празднование в честь погибших за социализм и всех борющихся за него. На нем всегда будет печать не веселья, а известной глубокой торжественности. Это диктует и общий ритм праздника, несколько медлительный и величественный. Шествие и митинги, хоровое пение и речи,—вот основные его моменты. Красный цвет—его преобладающий тон. Но все эти элементы надо продумать, усложнить, сочетать в новые комбинации.

Основной цвет—красный, но не надо забывать всю гамму красного цвета: не только кумач, но и пурпур, темно-малиновый цвет и красно-оранжевый, бордо и кармин. Кроме того, чтобы выделить красное, необходимо бросить несколько иных тонов, кое-какие плакаты иного цвета, рукоятки флагов, ленты, бахрому окрасить по иному, ввести гирлянды зелени и букеты цветов. Одним словом, окружить красный цвет той рамой, в которой он будет господствовать особенно сильно.

То же и с процессией. Почему процессии движутся только по одному направлению? Надо пустить по широкой улице или площади две—четыре процессии, одну навстречу другой. На главной площади пусть группы не дефилируют только, а сочетаются в группы. Пусть хоры и оркестры соединятся на некоторое время в одно и пусть вся Красная площадь или Марсово поле загремит от трехсоттысячного хора.

Почему на митинге только речи? Почему так редки возгласы и восклицания всех присутствующих? Почему только ораторские выступления, а не какие-нибудь символические сцены, напоминающие прошлые этапы пролетарской борьбы?

Кроме первомайского празднества и траурных дней «девятого января» и мартовских похорон жертв революции, русский пролетариат не знает других празднеств. Видимо, создается празд-

ник 25 октября. И напрашивается мысль о «Празднике Труда», который будет знаменовать торжество побеждающего труда и, может-быть, союз рабочих с трудовым крестьянством. Мне мыслится такой праздник, как праздник веселья, радости, победы, торжества социализма.

Он совпадет, может-быть, с днями августа, с месяцем жатвы и уборки плодов. Может-быть, 1 или 15 августа окажется подходящей датой этого нового празднества.

Наконец, городу тоже нужен свой праздник природы—весенней радости и пробужденья, какого-то поголовного бегства за город, в зелень лугов и полей. «1 мая» должно остаться праздником борьбы, но попозже, когда будет потеплее, может-быть, уже в начале июня, около Троицы, надо создать празднество чистой радости и безудержного веселья, праздник цветов, беззаветной любви и радостного общения с природой.

В деревне естественно создадутся особые праздники. Может-быть, возродятся старые даты языческих празднеств Ивана Купалы, праздники жатвы, Коляда.

Все эти празднества вряд ли смогут быть наполнены каким-либо высоким содержанием: наша эпоха—время городов, города вершат историю, празднества идейные, связанные с эпохой революции, естественно останутся в городах. Деревня не знает своего «1 мая». Может-быть, все-таки какие-нибудь празднества революции удастся создать и в русской деревне.

Вернее всего, возрождение праздников в древне примет характер простых народных гуляний, только более осмысленных, чем до сих пор, более красочных, более разработанных.

Зато в деревне, может-быть, скорее, чем в городе, удастся создать тот «театр народа», те спектакли под открытым небом, какие наблюдаются сейчас в Швейцарии и других странах. Деятелям крестьянского театра надо обратить внимание на такие постановки у опушки леса, на склоне холма и проч., и в первую голову заняться этой работой.

Разумеется, вся работа над созданием народных празднеств и гуляний будет протекать плодотворно и будет иметь успех только при некоторой устойчивости политического положения и на ряду с обширной подготовительной работой над художественным воспитанием масс. Надо ввести театральное искусство в школу, возродить хоровое пение, создать сеть хоровых обществ и драматических школ, студий и т. д.

Сейчас в области создания народных празднеств можно делать лишь попытки и опыты. Грандиозные празднества небывалого масштаба и содержания удастся осуществить лишь после нескольких лет интенсивной работы в области приобщения народных масс к искусству.

ГЛАВА IX.

Искусство на улице.

Буржуазное искусство расцветало вокруг домашнего очага. Архитекторы, скульпторы, художники напрягали всю фантазию, чтобы изящно обставить квартиры особняков и придать их уюту печать художественной значительности. Лучшие картины с выставок попадали в плен частных жилищ и исчезали из людской памяти. Прекраснейшие издания книг, являясь частью буржуазной обстановки, пропадали для широких масс в частных библиотеках. Мебель и ковры, предметы домашнего обихода и обои, арматура и кухонная посуда,—все привлекало внимание художника, стремившегося создать уютную обстановку для имущих классов.

В этих квартирах, отрезанных от внешнего мира, происходили интимные концерты знаменитых мастеров.

Популярные беллетристы читали здесь свои ненапечатанные произведения. Для избранной публики здесь организовывались блестящие спектакли.

И какие бы совершенства ни имели некоторые общественные здания и сооружения, именно частная квартира богатого буржуазного дома является сейчас в Англии, Германии, Америке наиболее привлекающей внимание всех деятелей искусства. Можно сказать, что, несмотря на все уродства буржуазного вкуса, квартира, например, английского богатого дома дает гораздо больше художественного удовлетворения, чем любое общественное здание—вокзал, театр, библиотека. Для дома художник, видимо, работал охотно и с любовью, для общества он творил без энтузиазма и по шаблону.

Эпоха мирового сдвига в сторону социализма, которую мы сейчас переживаем, толкает деятелей искусства на новую дорогу. Сооружение театров, зал, клубов, цирков, монументальных аркад и галлерей привлечет внимание архитекторов. Декоративное убранство зданий, роспись стен, эффекты группировки зданий станут давать исход творчеству художников. Больше того. Искусство вырвется из стен на улицу. Как раньше оно стремилось в узилище частных квартир, где его встречали избранные цени

тели, так теперь оно будет рваться на свободу площадей и улиц, где им станут любоваться широкие массы.

Искусство на улицу!—вот лозунг современных художников, декораторов, артистов, музыкантов, архитекторов. Пусть творческая работа совершается теперь в грандиозном масштабе и не для избранных, а для всех, не для собственника квартиры, а для случайного прохожего, не для уюта дома, а для красоты всего города.

Как много предстоит сделать! Попробуйте пройтись по современному городу с этой мыслью о красоте, с этой мечтой об искусстве, торжествующем на улицах. И вы увидите полный хаос фасадов, разноголосицу зданий, окаймляющих площадь, грубое сочетание красок, унылые тона одежд, вас поразит отсутствие звуков и пенья, унылость толпы, пустота эстрад для музыкантов на бульварах, безобразная шаблонность вывесок.

Теперь является возможность позаботиться о художественной цельности города. Можно создать гармонию частей и кварталов города, позаботиться о выдержанности стиля отдельных уголков и площадей, подумать о зрительном эффекте той или иной раскраски домов, подвергнуть художественному контролю все новые сооружения и перестройки и позаботиться о целостности общего впечатления от города. Одно придется разрушить, другое искусно замаскировать, третье выдвинуть. Для архитекторов и художников открывается обширное поле деятельности.

Но заботясь об архитектурных линиях города и цветовом эффекте фасадов, надо искать также и новых путей для приобщения улицы к красоте. Недавно один футурист вывесил свою картину на углу Кузнецкого Моста. Газеты иронизировали по этому поводу, но в действительности в этом поступке лежала здравая идея. Почему не превратить стены домов и специальные витрины в перманентную выставку картин? Зачем человеку заходить внутрь здания или в стены музея,—пусть картина и скульптура сама идет навстречу зрителю. Может-быть, близкое будущее создаст особые павильоны и витрины, где вместо заманчивых окороков и галстухов (как теперь) будут выставляться произведения искусства.

Почему художники тратят сейчас свои силы и таланты на роспись стен, которые видят лишь десятки людей, и декорации, ветшающие через пару лет, и не подумают о своеобразной если не росписи, то окраске домов? Какое обширное и неизведанное поле открывается для декоратора, который вздумает путем сочетания двух—трех тонов превратить унылый одноцветный фасад дома в яркий красочный ковер, превращающий фабрично-монотонное здание с его рядами окон в асиметрическое пятно подлинной живописи.

А сколько простора дает художнику искусное использование древесных насаждений, устройство цветников, посадка вьющихся растений, красящих стены то зеленой, то красно-желтой гаммой!

Еще больше работы предстоит выполнить музыканту, певцу и актеру. У нас толпа молчит. Улица не поет. Даже былые элементарные шарманки исчезли. Пения нигде не услышишь. В России придется создавать звуки улицы заново, отчасти следуя примеру певучих, музыкальных улиц Венеции и Парижа.

У нас скорее, чем в Англии, Германии или Америке, возможны сценки, наблюдаемые в тихие вечера на парижских уличках. Босяк, с пачкой нот в руках, начинает хрипло напевать какую-нибудь мелодию, обычно мотив сентиментального модного романса. Вокруг него собирается толпа. Ему подпевают. Многие охотно платят десять су за ноты романса—и вот образуется импровизированный хор, в котором участвуют самые разнообразные представители парижской улицы.

Конечно, у нас плохо читают ноты, но зато многие мотивы народных и революционных песен чрезвычайно популярны. Если пять-шесть человек заранее хорошо спелись, начнут исполнять популярные песни, скажем—где-нибудь в Летнем саду, на Кронверкском, и т. п., через десять минут соберется толпа не только слушателей, но и певцов. Останется раздать или продать им листки с нотами и (главное) со словами, и хор пойдет налад. После десятка воскресений это пение на улицах, столь гонимое царским правительством, войдет в обычай, хоры споются, выделятся солисты, и мы увидим импровизированные вокальные концерты на улицах, которым позавидует Европа. Не сомневаюсь, что наши лучшие певцы оперы будут увлечены этим непосредственным общением с уличной толпой и будут охотнее выступать с ломовой телеги на Марсовом поле, чем с эстрады Благородного Собрания.

Мне кажется, в один—два года можно сделать русские города в этом отношении неузнаваемыми. Любовь к хоровому пению, наблюдаемая в России, при умелом инструктировании может дать исключительные результаты. Для этого первое время нужно будет озаботиться созданием небольших, спевшихся групп, которые могли бы явиться ядром хора. Надо будет отпечатать в сотнях тысяч ноты и слова наиболее любимых песен и революционных гимнов. Энергичная группа любителей хорового пения в короткий срок сумеет привить любовь к пению на улице.

Затем надо позаботиться о музыке. Не только о систематических концертах в десятках мест города, но и о небольших бродячих оркестриках, солистах, певцах, о музыкантах, исполняющих номера на скрипке и фисгармонии, и т. д. Вероятно, молодежь музыкальных училищ охотно пойдет этой дорогой свободного обучения со случайной уличной толпой и, конечно, найдет в этом

приобщении масс к искусству новый источник художественного удовлетворения.

Пусть снова раздадутся звуки арф и скрипок бродячих музыкантов, пусть заиграют оркестры, переходящие с перекрестка на перекресток, и зазвучат перевозимые на ручных тележках фисгармонии и пианино.

Пусть группы театральной молодежи организуют бродячие труппы из пяти—десяти человек, с легкими декорациями-ширмами, со своего рода передвижной по средневековому сценой (на повозке или грузовике), с особым упрощенным репертуаром, вероятно, несколько подчеркнутым (резкая сатира, буффонада, пантомима будут занимать главное место).

Этот бродячий театр должен создать свой новый репертуар и иные методы постановок, рассчитанные на особые условия игры на площадях для случайной толпы. Всякий подлинный актер с радостью выступит на этой передвижной сцене и будет охотно играть на ней, декламировать, импровизировать.

Эти спектакли бродячих трупп, как и петрушка для детей, бродячие марионетки, скоморохи, декламаторы и т. д., должны стать частой повседневностью.

Искусство, изгнанное с улиц, вновь вернется к уличной толпе. Эта городская толпа будет не только любоваться уличными спектаклями и наслаждаться музыкой и пением, но и сама будет являться активным участником таких зрелищ. Она будет подпевать хору и певцам, танцовать вместе с танцорами, вмешиваться в диалог пьес, выделять из своей среды чтецов и декламаторов.

Перед теми, кто захочет работать в области приобщения демократической улицы к искусству, открывается, таким образом, заманчивая область совершенно новых творческих достижений.

Само искусство, выйдя из замкнутых стен на площадь, преобразится под влиянием тех масс, которые оно станет теперь обслуживать.

ГЛАВА X.

Театр и школа.

Намечая пути, по которому пойдет развитие театра будущего, следует различать между созиданием театра наших дней, т.-е. работой над пролетарским театром, и созиданием театра социалистического, который будет соответствовать эпохе торжества социализма.

Пролетарский театр творится в огне и буре,—поэтому он естественно носит характер несколько односторонний. Он выдвигается в общественном развитии, как орудие борьбы рабочего класса. Он требует боевого репертуара. Он не признает профессионализма.

Социалистический театр, который разовьется после того, как острая борьба пролетариата за власть закончится и социалистическое строительство станет протекать в рамках более спокойного развития, будет отличаться большей разносторонностью и гармоничностью. Именно он сможет дать нам образцы слияния актеров с толпой и творчества массы.

Этот социалистический театр будущего будет базироваться на новом классе—пролетариате, но он станет осуществимым также и благодаря новой школе.

Новая школа социалистической Республики должна всесторонне развить способности детей пролетариев и выработать из них людей чутких к прекрасному, обладающих уменьем проявить свои способности в области искусства, гармонически развитых и в физическом и в духовном отношении.

Только новое пролетарское поколение, выросшее в условиях социалистической революции и переходной эпохи за ней следующей, чуждое капиталистического яда, прошедшее свободную социалистическую школу, сможет явиться созидателем того истинно нового театра, о котором мы теперь лишь мечтаем. Поэтому на театр в школьном деле нам предстоит сейчас обратитиь особенное внимание.

Театр рождается из сочетания нескольких искусств. Искусство слова соединяется с мастерством живописи, музыка влечет с собой

танец. Наконец, театр требует высшего мастерства ритма, без которого не может существовать никакое искусство.

В школе изучаются все элементы театра. Во всяком случае они все должны изучаться в новой школе.

Изучение литературы должно естественно сочетаться с чтением вслух стихотворений или отдельных прозаических отрывков и целых рассказов и пьес. Отсюда работа не только над дикцией (ибо дикция будет изучаться уже при обучении чтению, с первых школьных лет: в социалистическом обществе не будет шепелявых, картавых, заик и т. д.), но и над декламацией, т.-е. художественным чтением вслух.

До сих пор у нас не было и помина о художественном чтении в школе. Не было такого предмета, не было соответствующих учебников. Социалистическая школа обратит на декламацию (и дикцию) тем большее внимание, что она должна подготовить людей, умеющих виртуозно владеть своим голосом и выступать в качестве искусных ораторов.

Работа над дикцией и художественным словом естественно сомкнется с музыкальным преподаванием. Прежде всего, конечно, в новой школе будет хорошо поставлено пение. Оно будет обязательным предметом, вероятно, одним из наиболее любимым. Пение не только поможет выработке голоса, но и вкоренит в новом поколении зачатки музыкальности. Одновременно будет идти и другая музыкальная работа — знакомство с каким-либо инструментом, хотя бы самого простейшего типа (домра).

Физическое развитие в новой школе положит в основу не военную гимнастику (как это было прежде), а трудовые процессы—физическую работу под открытым небом и в мастерской. Но кроме того, физическое развитие тела будет совершаться в тесной связи с эстетическим воспитанием учащихся. Отсюда обучение ритмической гимнастике, пластике, различным упражнениям тела под музыку. Быть-может, даже сама работа в поле или мастерской будет совершаться под руководством не только специалистов агрономов и техников, но также и под наблюдением музыкантов и учителей пластики, которые подчинят музыкальному ритму даже самую будничную работу.

Нечего говорить, что игры под музыку, танцы, шествия и т. п. будут обыденным явлением школьной жизни.

Конечно, обучение рисованию займет должное место, причем оно непременно поставит в центре—краску, как основной элемент живописи. Вместо рисованья карандашем, да еще с нелепого гипса, процветавшего в архаической школе прошлого, будет прежде всего преподаваться изучение красочной гаммы.

Таким образом школьники будут знакомиться со всеми необходимыми элементами театра. Остается только дать им единую теа-

тральную задачу, и все отдельные отрасли искусства сольются во имя воплощения театральной постановки.

С первого же года обучения один-два раза в году (чаще или реже—это вопрос общего плана школьных занятий) каждый класс будет как-то приобщаться к театру—постановкой ли басни или стихотворения, работой над целой пьесой или инсценировкой.

Я мыслю себе эту работу таким образом. Какой-нибудь класс изучает русскую литературу эпохи Пушкина. Намечается: поставить отрывки из «Бориса Годунова», инсценировать «Анчар», отрывок из «Дубровского» и т. д. Назначенные к постановке вещи специально изучаются в классе и тщательно разбираются. Потом их разучивают по ролям. На уроках рисования ученики готовят декорации и костюмы для постановки, разрисовывают программы. В ремесленных классах делают реквизит и бутафорию. На уроках пения разучивают музыку на слова Пушкина, может-быть, отрывки оперы «Борис» или «Руслан и Людмила». Преподаватели пластики готовят пластические упражнения на какие-либо пушкинские темы.

Так на один-два месяца весь класс думает о постановке, все уроки того или иного искусства связываются вместе кругом единого задания.

В некоторых случаях, более редких, конечно, вся школа, все классы посвятят свои уроки искусства одной театральной постановке (как это, примерно, было при описанной в одной из предыдущих глав работе одной школы над «Феодором Ивановичем»).

Такие совместные постановки дают живительный толчек работе учащихся, они осмысливают ее и придают ей необходимую целостность и связность.

Но эта система введения театра в школу, как необходимого элемента, будет совершенно ложно понята, если она сведет всю работу в классах рисования к приготовлению декораций к очередной постановке, или учителей литературы и пения заставят работать, исключительно применяясь к намеченной пьесе или литературным отрывкам.

Постановки должны давать импульс для детского творчества, они должны помогать живому синтезированию всех видов искусства в процессе школьной работы, но они должны целиком поглощать собой всю работу эстетического образования.

Зато театр и его методы должны найти себе применение в целом ряде других предметов новой школы, не имеющих соприкосновения собственно с искусством.

При изучении литературы театральные постановки будут особенно полезны. Совсем не нужно, чтобы они были особенно громоздки и театральны до конца. Порой это будет просто сценические упражнения, импровизированные иллюстрации изучаемого текста, чтение отрывков по ролям и т. п.

Таким путем литературный материал будет ассоциироваться с определенными зрительными впечатлениями и не только лучше запоминаться, но и более тщательно оцениваться.

Ученики, изображая, например, разные моменты какого-нибудь декламируемого стихотворения «Анчар», естественно внесут в него какие-либо свои потребности, они чем-то творчески дополнят текст, как-то по своему его переработают.

При изучении истории в английской и американской школе широко применяется способ «драматизации», т. - е. театрального прохождения описываемых исторических событий, биографий великих людей человечества, трагических эпизодов прошлого. В нашей школе такая «драматизация» будет чаще всего новинкой. Конечно, ее нельзя применить в таком большом масштабе, но все-таки в опытных руках театрализация исторического прошлого будет полезным подсобным методом школьного преподавания истории.

Такой же прием представления можно применять и при изучении многих других предметов, ибо благодаря ему все отвлеченное и трудно усваиваемое становится конкретным и осязаемым.

Кто из нас не ломал в свое время головы над непонятными, таинственными бассейнами, наполнявшимися из двух кранов или какими-то цибиками чая разного сорта, которые старательно смешивали для нас, учеников, разные хитроумные составители задачников, в роде Евтушевского, Верещагина и др. Сколько нелепой схоластики до сих пор живет в примерах преподавания математики.

Практические англичане и американцы и в этом случае ввели своеобразную драматизацию. Один ученик — торговец, другой — покупатель. Задача задается и решается так, как она решается в жизни, за прилавком: столько-то фруктов покупается по такой-то цене; сколько сдачи?

Театральные методы в преподавании помогут усвоению материала и тем облегчат ознакомление с ним. Но они дадут и многое другое. При их помощи, наприм., в детях развивается фантазия, способность к импровизации, к совместному творчеству. Я бы ввел специальные уроки для развития дара импровизации. Вот задается тема — разработайте ее, дайте эскиз декорации, костюма, лица (грима) и т. п. Или иначе — пусть дети создадут свою импровизацию, новую вариацию какой-нибудь общеизвестной сказки, сочинят иной конец к рассказу и т. п.

Кроме того, участие в театральных постановках, хотя бы самого скромного характера, во время классных работ, без декораций и костюмов, вырабатывает в учениках то, что англичане называют «self-control», т.-е. самодисциплину, уменье владеть собой, не теряться, не выдавать волнения, следить за своими поступками.

Наконец, театральное творчество в применении ко всем школьным предметам неизменно отмечено печатью самодеятельности и

учащихся, что особенно ценно в новой школе. Театральные постановки и методы дадут возможность всякой индивидуальности широко проявиться и свободно творить.

Все это заставляет считать введение театрального начала в школе весьма благодетельным и живительным.

Но к театру школа прикасается еще и с другой стороны: учащиеся ведь не только сами играют, они также посещают настоящие театры. До сих пор эти посещения бывали случайны и считались чем-то выходящим из круга школьной работы. Разумеется, это глубоко неверно. Следует упорядочить это ознакомление школьников с настоящими театрами и установить определенную систему этих посещений.

Наши государственные и частные театры обязаны подумать о специальных постановках для детей разного возраста. Быть-может, следует на широких началах создать разного типа театры специально для педагогических нужд новой школы. Во-первых, — театр для детей, вместе с кукольным и марионеточным театром. (В этом направлении не без успеха работает, напр., Театрально-музыкальная секция Московского Совета), во-вторых, какой-либо театр, где давались бы пьесы, знакомство с которыми необходимо для изучения литературы, и, может-быть, другой театр—с историческим репертуаром.

В столицах, с большим школьным населением, репертуар этих педагогических театров (быть-может, передвижных) мог бы быть в полном соответствии с школьной программой занятий. Осенью, скажем, изучается Пушкин, и театр ставит соответствующие пьесы и инсценировки, в январе школьники работают над Толстым,—и репертуар соответственно меняется.

Конечно, эти театры будут все-таки лишь подсобными, своего рода наглядными пособиями; главное внимание придется обратить на самостоятельные постановки.

Спектакли, посещаемые школьниками, должны быть, однако, всесторонне использованы в школьных целях. Перед спектаклями (еще в школе) надо подготовить детей к посещению, прочесть пьесу, потолковать о ней, предложить им попробовать самим (хоть в главных чертах) разыграть и сочинить эскизы декораций и постановок, мизансцены, обдумать типы и общий характер постановки, разыгрывать отдельные сцены и т. п.

С этим собственным творческим запасом ученики совсем иначе, критически воспримут постановку «настоящего» театра. Они подчинятся ей кое в чем, но в другом они станут отстаивать свое толкование и свои достижения. А ничто не поднимает так творчество духа, как такое соревнование с более сильными, особенно, если есть уверенность в себе.

После спектакля естественны будут школьные разговоры о постановке, сравнение ее с тем, что намечалось самими школь-

никами. Одновременно будет идти более детальная критика произведения и постановки, более тщательная оценка содержания, формы, толкование.

Полезно будет предложить разыграть отдельные сцены, частью повторяя виденное, частью создавая свое. Может-быть, удастся даже импровизация, которая преобразит саму литературную тему и представит ее в ином аспекте.

Таким путем и посещение других образцовых постановок будет восприниматься и перерабатываться школьниками творчески. Театр «настоящий» будет давать силы и для более важного в педагогическом отношении «школьного театра», где ученики будут едиными творцами.

Поставив таким образом школьное преподавание, можно будет много сделать для выработки для пролетарского театра актера-зрителя, который сможет явиться носителем идей нового, социалистического искусства.

Только пролетарское поколение, прошедшее через такую обновленную свободную школу, создаст подлинно-творческий социалистический театр.

Этот новый театр, пути которого сейчас намечаются, создастся в сущности вне стен театра: он вырастет из самой преобразованной социалистической революцией жизни.

80n
1752
2/6.55
34

~~Цена 5 руб.~~

КНИГИ В. КЕРЖЕНЦЕВА.

Англия и англичане. Очерки современной Англии. Цена 3 р. 50 к.

Содержание: Англия, Шотландия и Ирландия. — Английский город. — Английская деревня.—Государственный строй. — Политические партии. — Права граждан.—Местное самоуправление.—Образование.—Английский рабочий.—Женское движение.—Пресса.—Литература.—Колонии.

Новая Англия. Англия во время войны. Ц. 2 р. 60 к.

Содержание: Англия накануне войны.—Политические перемены.—Экономическая реорганизация страны.—Гражданские свободы.—Рабочая Англия.—Женщины и дети во время войны.—Психология войны.—Проблемы будущего.

Столица Англии. Прогулки по Лондону. (Печатается.)

Содержание: Лондон в прошлом и настоящем.—Квартал Вестминстер.—Сити.—Аристократические кварталы.—Рабочий Лондон.—Парки.—Будни и праздники.—Организации.

Союзники и Россия. Ц. 1 р. 80 к.

Содержание: Союзники царизма.—Россия в мировой войне.—Европа и русская революция.—Отклики революции.—Временное Правительство и союзники.—После октябрьской революции.—«Вологодское сиденье».—Нападение союзников на Россию.—Союзники и реакция.—Истинные союзники Советской России. (Печатается французское издание).

Революционная Ирландия. Исторические очерки революционного движения в Ирландии. Ц. 5 р.

Содержание: Трагедия Ирландии.—«Молодая Ирландия».—Фенианское Братство.—Чарльс Парнелл.—«Земельная Лига» и борьба за гомруль.—Ирландское возрождение.—Ирландия в годы войны.

Борьба за землю и волю в Ирландии. 2-е изд. Ц. 80 к.

Библиотека коммуниста. Систематический указатель социалистической литературы. 3-е изд. 2 р. 50 к., 4-е, переработанное и дополненное издание. (Печатается).

Творческий театр. Пути социалистического театра. 3-е издание. Ц. 5 р.

Содержание: Театр сегодняшнего дня.—Реформаторы театра.—Театр народа.—Социалистический театр.—Созидание пролетарского театра.—Репертуар.—Новые пути театра.—Народные празднества.—Искусство на улице.—Театр и школа.

Революция и театр. Цена 2 р. 50 к. 2-ое дополн. изд. (Печатается).

Содержание: Национализация театра.—Театральная политика.—Есть ли у нас государственный театр.—Задачи государственного кинематографа.—Строительство пролетарского театра.—Крестьянский театр.

Газета. Организация и техника газетного дела. (Печатается.)

Как вести собрания. 2-е, дополн. издание. Ц. 60 к.

Республики молодежи. Из американских впечатлений. Ц. 35 к. 2-е изд. (Печатается).

Будда и буддизм. Популярн. очерк. 2-е изд. распрод. 3-е изд. печатается.

Английский империализм. (Печатается).

Как англичане притесняют крестьян в своих владениях. Ц. 50 к.

Культура и советская власть. (Печатается).